

Sílvia Manuela Andrade Bento

2º Ciclo de Estudos em Filosofia, variante Filosofia Contemporânea

**A intensificação estética
no pensamento de Theodor W. Adorno**

2013

Orientador: Prof^a Dr^a Maria Eugénia Morais Vilela

Classificação: Ciclo de estudos:

Dissertação/relatório/ Projeto/IPP:

Sílvia Manuela Andrade Bento

2º Ciclo de Estudos em Filosofia, variante Filosofia Contemporânea

**A intensificação estética
no pensamento de Theodor W. Adorno**

Orientador: Prof^ª Dr^ª Maria Eugénia Morais Vilela

Universidade do Porto | 2013

| Agradecimentos

À Profª Drª Eugénia Vilela, pela sua solicitude.

| Sumário

A presente dissertação de mestrado terá como propósito compreender o pensamento de Theodor W. Adorno a partir da perspetivação teórica de um movimento filosófico de *intensificação estética*. Num primeiro momento, propor-se-á delinear o movimento de intensificação estética no pensamento de Adorno segundo uma exigência filosófica crítica: a confrontação da conceptualidade filosófica com a *não-identidade* [*die Nichtidentität*] inscrita na obra de arte apresentar-se-á considerada como o imperativo autocrítico do pensamento filosófico. Num segundo momento, procurar-se-á compreender o movimento de intensificação estética no pensamento adorniano como um decurso filosófico traçado sob a postulação teórica relativa à necessidade de determinação filosófica da *verdade da arte*: as conceções adornianas concernentes à obra de arte enquanto *pensamento* e enquanto *conteúdo de verdade* [*Wahrheitsgehalt*] serão aprofundadamente discutidas.

Palavras-chave

Theodor W. Adorno; filosofia; estética; crítica; obra de arte.

| Abstract

The present M.A. dissertation aims at understanding Theodor W. Adorno's philosophy through the theoretical comprehension of a philosophical movement of *aesthetical intensification*. Firstly, we will propose a delineation of this philosophical movement of aesthetical intensification in Adorno's thought from the consideration of a critical philosophical demand: the confrontation of the philosophical conceptuality with the *non-identity* [*die Nichtidentität*] inscribed in the work of art will be conceived as the self-critical imperative of the philosophical thought. Secondly, we will attempt to understand the movement of aesthetical intensification in Adornian thought as a philosophical orientation traced under the theoretical postulation related to the need of philosophical determination of *the truth of the work of art*: the Adornian conceptions concerning the work of art as *thought* and as *truth-content* [*Wahrheitsgehalt*] will be thoroughly discussed.

Keywords

Theodor W. Adorno; philosophy; aesthetics; critique; work of art.

| ÍNDICE

Introdução Sobre o movimento de intensificação estética no pensamento adorniano.....	8
PRIMEIRA PARTE A intensificação estética como intensificação crítica do pensamento filosófico: a obra de arte e a experiência da não-identidade.....	15
Capítulo 1 Experiência filosófica e dialética negativa.....	16
1.1. Uma nova inflexão autorreflexiva do pensamento filosófico.....	16
1.2. O pensamento filosófico como expressão da não-identidade.....	22
1.3. A rutura filosófica com a dominação espiritual	30
1.4. A experiência filosófica do particular não-idêntico: a obra de arte e a sua possibilidade de configuração do outro.....	34
Capítulo 2 O conceito de arte e a rutura com o princípio de identidade.....	42
2.1. A experiência subjetiva da obra de arte: a incompreensibilidade.....	42
2.2. Autorreflexão e autonomia da arte: a subtração à dominação espiritual.....	45
2.3. A dissolução imanente das determinações subjetivas e espirituais da obra de arte: o retorno do momento natural.....	53
SEGUNDA PARTE A intensificação estética como ocasião de confrontação do pensamento filosófico com a verdade da arte.....	61
Capítulo 3 A obra de arte como núcleo de pensamento e complexão de verdade.....	62
3.1. Concreção sensível e mediatidade intelectual.....	62
3.2. A verdade da arte e a negação da espiritualização imanente.....	66
3.3. A verdade da arte e a antinomia entre espírito e não-espírito.....	70

Capítulo 4 A inscrição da mimesis no movimento de constituição da verdade da arte.....	76
4.1. O desvelamento de algo de objetivo através da produção subjetiva: um modo de conhecimento mimético.....	76
4.2. A comensurabilidade entre a verdade da obra de arte e a verdade do sujeito.....	81
4.3. A mediação espírito-mimesis: a recusa do ideal de reconciliação.....	87
Capítulo 5 A reflexão formal como modo de realização do conteúdo de verdade da obra de arte.....	90
5.1. A não-imediatidade da mimesis na arte: a mediação entre momento mimético e momento formal	90
5.2. Inexpressividade ou modificação qualitativa da categoria da expressão.....	93
5.3. A determinação formal da obra particular como modo de verdade da arte	98
Conclusão Sobre a constelação conceptual arte-subjetividade-filosofia.....	106
Bibliografia.....	111

| INTRODUÇÃO

Sobre o movimento de *intensificação estética* no pensamento adorniano

Ao longo de múltiplos momentos da obra filosófica de Theodor W. Adorno, a afirmação de Arnold Schönberg «Não existe nenhum fio de Ariadne que sirva de guia no interior das obras de arte»¹ apresenta-se continuamente – dir-se-ia: insistentemente – convocada. Em torno de tal sentença schönbergiana, repetidamente citada, Adorno reflete sobre a equivocidade subjacente à posição da filosofia – ou da conceptualidade filosófica – ante a obra de arte enquanto núcleo de objetividade e conteúdo de verdade: com efeito, o pensamento adorniano compreende a teorização concernente a uma tal ausência de um lugar filosófico, definido e determinado segundo a solidez de princípios e fundamentos certos, a partir do qual se poderia pensar a arte e as suas obras na oclusão da sua verdade. Todavia, o reiterado assentimento teórico do filósofo para com a asseveração do compositor não traduz nem denuncia uma eventual postura adorniana marcada pela relutância em pensar – filosoficamente – as obras de arte. Pelo contrário: um primeiro excursus pela filosofia de Adorno (principalmente pelas suas últimas obras, aquelas escritas durante a década de 1960) permite uma conclusão geral: o pensamento adorniano movimentase segundo uma crescente (e quase exclusiva) atenção filosófica dedicada às obras de arte. No entanto, leituras mais demoradas entrevirão que tal movimento de indagação filosófica da arte não poderá ser traduzido como a eleição ou a adoção deliberadas de um modo de pensar preponderantemente estético, em detrimento de outros: de facto, o pensamento adorniano poderá ser perspectivado como sustentado (porventura, fundamentado) num incessante olhar filosófico dirigido às obras de arte e, correlativamente, ao sentido da sua interpelação à conceptualidade filosófica no momento da determinação da sua verdade própria. Afirmar-se-ia: tais objetos de pensamento – as obras de arte – não se configuram como momentos de um diálogo

¹ Trata-se de uma afirmação incluída numa coletânea de aforismos datados da fase expressionista do compositor.

circunstancial ou regularmente oportuno, mas impõem-se como os elementos que definem e ditam a orientação da filosofia adorniana no seu movimento próprio.

Importará elucidar, porém, que o acento profundamente estético que determina e caracteriza, em tons genéricos, o pensamento adorniano na sua atenção direcionada às obras de arte não se constitui em articulação com a afirmação da suposta superioridade de um domínio ou de uma disciplina filosóficas sobre outros. De resto, todos os logros de desenvolvimento teórico de distinções ou de divisões entre domínios e âmbitos de pensamento, aos quais correntemente se atribuem diferentes objetos e metodologias, surgem perspectivados, sob o olhar de Adorno, como desprovidos de propósito filosófico. Como tal, haverá que considerar a orientação marcadamente estética da filosofia adorniana a partir da constatação de uma recusa dos procedimentos de configuração teórica de espaços de pensamento circunscritos e delimitados a objetos ou a métodos próprios. Preferentemente, dever-se-ia ler e compreender a filosofia de Adorno, na sua totalidade, segundo um movimento de *intensificação estética*: de facto, o pensamento adorniano não integra um domínio estético (entre outros) – mas determina-se no decurso de um processo de total dedicação filosófica à obra de arte enquanto tal, assumida como objeto privilegiado do pensamento filosófico. Asseverar-se-ia: a estética não se conjuga como um momento da filosofia adorniana – é a filosofia adorniana, como um todo, que devém estética.

Compreender – e, concertadamente, sustentar – um tal movimento de intensificação estética da filosofia de Adorno exigirá o ensaio do seu delineamento e da sua reconstituição teóricos, conquanto os mesmos não se assumam definidos em perfeita equivalência com o efetivo curso do pensamento do filósofo (de resto, muito pouco sistemático e, consecutivamente, relapso a sistematizações). Assim, poder-se-ia traçar um tal eixo de intensificação estética, subjacente ao pensamento adorniano, a partir da consideração, não de um primeiro motivo assinalado como princípio de

justificação de tal processo ou movimento de pensamento, mas de posições teóricas que poderão ser concebidas e avaliadas como momentos de determinação de um imperativo de *confrontação filosófica com a arte*: a saber, as concepções estéticas respeitantes à *obra de arte* como *núcleo de objetividade*, como *modo-de-ser-pensamento* e como *conteúdo de verdade*.

Num breve epílogo à terceira edição (1966) de uma das suas primeiras obras – nomeadamente o livro sobre Kierkegaard, intitulado *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* [*Kierkegaard. Construção do estético*] (primeira edição: 1933) –, o filósofo esclarece que o pensamento estético não se define, enquanto tal, como indistinguível de uma teoria da arte, mas, e de um outro modo, apresenta-se como «um posicionamento [filosófico] em relação à objetividade» (Adorno, 2006: 236). No mesmo sentido, importará ter presente que tal posição estética adorniana – a perspetivação da obra de arte como um núcleo de objetividade própria – encontra-se aprofundadamente prolongada em *Ästhetische Theorie* [*Teoria Estética*] (1970): no contexto de tais escritos, postumamente publicados, a obra de arte impõe-se como objeto de pensamento filosófico, porquanto se afigure como uma entidade constituída na imanência do ser próprio, pretendo ser-em-si assumido como um *outro não-idêntico* à subjetividade produtora e *não-redutível* à realidade empírica subjetivamente determinada sob o primado do princípio lógico da identidade. A concepção filosófica dedicada à obra de arte como entidade de objetividade constitutiva – uma objetividade que se apresenta configurada, não como uma imediata decorrência da atividade ou da autoposição subjetivas (recorrendo a termos provindos do idealismo metafísico), mas, ao invés, sob um sentido de não-identidade e de não-redutibilidade para com a subjetividade – interseita-se com uma compreensão relativa à possibilidade de *autorreflexão* centrada na obra particular enquanto tal. Seguindo uma tal linha de pensamento, poder-se-ia perscrutar o sentido de objetividade da obra de arte como uma determinação essencial resultante do movimento de autorreflexão interna, desenvolvido pela mesma: no decurso de tal reflexão sobre si mesma – condição de possibilidade da sua imposição enquanto um outro não-idêntico, imanentemente constituído segundo a rejeição dos modos de configuração e objetivação identitários da razão subjetiva total –, a obra apresenta-se

esteticamente perspectivada como uma *mediatidade intelectual*, no interior da qual se efetiva a conjuração simultânea da superação da sua dimensão de produto subjetivo imediato e da separabilidade do seu ser próprio face à empiria circundante. Um tal sentido autorreflexivo inscrito na obra particular – sob o qual se delineiam a sua não-identidade para com o sujeito que lhe dera forma e a sua não-redutibilidade perante a empiria dominante da qual surgira –, deverá ser filosoficamente avaliado como o *modo-de-ser-pensamento* inerente à obra de arte enquanto núcleo de objetividade. O objeto estético define-se como objeto de pensamento filosófico, pois ele mesmo afigura-se determinado como *pensamento*; a obra de arte, enquanto tal, é pensamento: «ela própria pensa» (Adorno, 2008b: 156).

Poder-se-ia, por conseguinte, desenhar uma possível compreensão do movimento de intensificação estética do pensamento adorniano atentando no seu eventual delineamento sob um *propósito filosófico crítico* – consistente numa postura teórica de sustentação da *pertinência crítica* do posicionamento da racionalidade filosófica ante as obras de arte enquanto *pensamento*. Segundo Adorno, a conceptualidade filosófica deverá criticamente defrontar-se com a *racionalidade estética*, interrogando-a como uma figura de pensamento subjetivo na qual se concentra a potencialidade de determinação da obra de arte na sua objetividade (não logicamente/categorialmente estabelecida) de entidade não-idêntica e não-redutível – perante a própria subjetividade. A dedicação filosófica às obras de arte – e aos seus sentidos de oclusão para-outro (para o sujeito filosófico e o seu modo de pensamento identitário conceptual) e de separabilidade face à empiria envolvente subjetivamente configurada sob o primado do *sempre-igual* – deverá traduzir-se na perspetivação de tal racionalidade estética como uma figura de racionalidade subjetiva assumida como *crítica* da razão filosófica, designadamente do seu impulso identitário e reconciliador, sob o qual se determinara a realidade como uma uniformidade abstratamente idêntica ao pensamento subjetivo conceptual.

O imperativo crítico de indagação filosófica da obra de arte na sua não-identidade concerta a compreensão estética relativa à mesma enquanto objeto privilegiado de *experiência filosófica*. Ao longo de uma tal experiência da obra particular, o pensamento filosófico confrontar-se-á, não somente com um particular

sensível subtraído a uma conceptualização universal identitária e refratário à dissolução do seu ser próprio na trama lógica da identidade total, mas, inclusivamente, com uma outra figura de pensamento subjetivo: a racionalidade estética – a qual integra, como dimensão constitutiva do próprio pensamento, a não-identidade que a razão identitária e dominante, impossibilitada de tal contemplar e compreender, exclui de si mesma. A experiência filosófica da obra de arte – avaliada como *experiência da não-identidade* – apresenta-se perspectivada como potencialidade de constituição de um momento de autocrítica do pensamento filosófico enquanto configurado na sua ânsia identitária e, conseqüentemente, da subjetividade erigida em universalidade lógica e autoidêntica. Poder-se-ia afirmar: o movimento de intensificação estética da filosofia, tal como o pensamento adorniano o delineia, desdobra-se num segundo movimento análogo, contíguo: um movimento de *intensificação crítica* do pensamento filosófico enquanto tal.

No seguimento da consideração de tais posições relativas à *obra de arte* como núcleo de objetividade e modo-de-ser-pensamento, poder-se-ia prolongar o delineamento teórico de tal eixo de intensificação estética do pensamento adorniano atentando sobre uma perspetivação filosófica dedicada à obra de arte como *conteúdo de verdade*. De facto, em *Ästhetische Theorie*, a reflexão concernente à complexidade das relações entre filosofia e arte desenvolve-se no sentido da postulação teórica da possibilidade de determinação filosófica da *verdade* da obra particular – «[o] conteúdo de verdade de uma obra necessita da filosofia» (Adorno, 2008b: 517) –, conquanto o pensamento filosófico, nos seus movimentos de aproximação conceptual à *compreensão* da obra de arte, se constitua como alvo de uma contínua rejeição por parte da mesma (e, não obstante – acrescentar-se-ia – a postura da filosofia ante as obras de arte se encontrar indelevelmente percorrida pela fragilidade dos seus princípios e pela equivocidade das suas afirmações).

A conceção adorniana respeitante à irrupção de um conteúdo de verdade na obra particular – e à possibilidade de determinação filosófica do mesmo – articula-se com a teorização relativa à constituição de um *modo de conhecimento* próprio da arte, não imediatamente derivado dos modos cognitivos definidos pela racionalidade dominante. Segundo o filósofo, a obra de arte, entidade definida segundo a atividade

da racionalidade estética, assume-se filosoficamente perspectivada na sua potencialidade de configuração de um modo de conhecimento *mimético* – pré-conceptual e pré-lógico – da própria subjetividade. Impondo-se como um outro perante a totalidade dominante e recusando determinar-se como um objeto abstratamente idêntico ao sujeito na sua autoposição lógica, a obra de arte desenvolve uma pretensão de semelhança (uma aspiração de *fazer-se a si mesma semelhante*) para com a *subjetividade nos seus estratos de não-identidade*, afirmando-se como um modo possível de conhecimento – e de desvelamento para-si – do *em-si não-idêntico* que subjaz no sujeito logicamente configurado. Com efeito, o conteúdo de verdade da obra de arte, decorrente de tal modo de conhecimento mimético, constitui-se como um momento objetivo mediatamente – dir-se-ia: não determinado pelas imediatidade ou linearidade lógicas – reportado à não-identidade latentemente centrada na subjetividade abstrata. A identidade subjetiva ou espiritual não mais se define como princípio de verdade da arte: enquanto *conteúdo de verdade* e *modo de conhecimento mimético*, a obra particular determina-se como uma entidade *contrária* – como um núcleo de *negatividade* – para com a subjetividade logicamente erigida na sua autoidentidade de universal absoluto. Asseverar-se-ia: o conteúdo de verdade assume-se como um momento essencial da obra particular que, não obstante remetido à subjetividade enquanto entidade produtora da arte, impõe-se como profundamente refratário a uma determinação postulada pela lógica identitária que enforma o sujeito filosófico – como que negando a subjetividade enquanto autoposição lógica e centro abstrato enunciador da identidade total, e, simultaneamente, apelando e incitando a uma compreensão de si mediante uma nova inflexão autocrítica do pensamento filosófico.

Considerando o que acima se enuncia, cumprirá esclarecer, por fim, a estrutura organizativa do trabalho de investigação que aqui se apresenta. Este divide-se em duas partes. A primeira parte centrar-se-á em compreender o movimento de intensificação estética do pensamento adorniano como um delineamento teórico

desenvolvido sob uma exigência crítica de recuperação do sentido filosófico de experiência do *outro* enquanto *não-idêntico*. Procurar-se-á refletir sobre a perspetivação adorniana de obra de arte, objeto de tal pensamento criticamente orientado, como um núcleo *radicalmente particular*, no qual se inscreve a possibilidade de rutura com o primado de identidade total que preside ao pensamento subjetivo dominante e sob o qual se preconizara a configuração abstrata da realidade como uma totalidade sempre-idêntica. Propor-se-á, inclusivamente, uma teorização respeitante à experiência subjetiva da obra de arte como determinada pela incompreensibilidade e pela oclusão para-outro, atentando no modo como a obra particular, no seu movimento de autorreflexão, desenvolve a negação do seu conceito de produto subjetivo e espiritualmente determinado. A segunda parte dedicar-se-á a perspetivar a intensificação estética do pensamento adorniano como um decurso filosófico traçado em articulação com a postulação teórica relativa à confrontação do pensamento subjetivo conceptual – da *ratio* identitária – com o conteúdo de verdade da arte. Analisar-se-á a problemática concernente à sustentação de uma descontinuidade lógica entre os conceitos de espírito e de verdade da arte e, articuladamente, a teorização estética respeitante à arte e ao seu modo de conhecimento mimético da subjetividade nos seus estratos de não-identidade. Procurar-se-á, finalmente, apresentar a posição adorniana relativa à relevância estética da atenção filosófica direcionada à obra de arte enquanto concreção sensível e formal, compreendendo o conteúdo de verdade como um momento objetivo irrompido a partir de e sobre o traçado de determinações lógicas e formais, avaliados como *modos de pensamento* da obra particular configurada pela racionalidade estética. Uma última nota: as afinidades do pensamento adorniano com a arte moderna e, principalmente, com a música da Segunda Escola de Viena serão oportunamente assinaladas. Também as relações adornianas com o idealismo estético hegeliano – plenas de ambiguidades, oscilando entre a crítica mais acérrima e a mais reiterada das filiações – constituirão objeto de atenta abordagem.

| PRIMEIRA PARTE |

**A intensificação estética como intensificação crítica
do pensamento filosófico: a obra de arte e a experiência da não-identidade**

Capítulo 1

Experiência filosófica e dialética negativa

1.1. | Uma nova inflexão autorreflexiva do pensamento filosófico

Nas primeiras páginas de *Negative Dialektik* [*Dialética Negativa*], obra publicada em 1966, a filosofia adorniana, confrontando-se com o *derrube da metafísica*² e com a impossibilidade da sua refundação ou reconstituição enquanto tal, apresenta e desenvolve a seguinte afirmação: o pensamento filosófico não deverá pretender ser mais que *experiência plena*³. Tal declaração – enunciada menos sob o tom de uma asseveração do que sob o sentido de uma aspiração – centra, em si mesma, a postura adorniana respeitante à exigência de uma *intensificação crítica* do pensamento filosófico após a desmontagem da metafísica. Ao longo da obra referida, o filósofo interroga a possibilidade de delineamento teórico de um modo de pensamento que se movimente sob o eixo de uma nova inflexão autorreflexiva – designadamente, um modo de pensamento que se constitua através de um movimento crítico sobre os seus postulados de identidade e de totalidade, princípios-base que determinaram a tradição metafísica. Neste sentido, e sustentando um tal imperativo crítico do pensamento para consigo mesmo, o filósofo inicia a sua reflexão dedicada à *experiência filosófica* – tal reflexão, como cumprirá compreender, apresentar-se-á como ocasião de reescrita de uma outra orientação da conceptualidade filosófica.

No contexto filosófico adorniano, a noção de *experiência* [*die Erfahrung*] desenvolve-se como um conceito central: a experiência filosófica apresenta-se definida como o momento no decurso do qual o pensamento subjetivo e conceptual, no seu movimento cognitivo em torno do *outro* [*das Andere*] que pretende identificar e subsumir numa universalidade lógica, constata a irredutibilidade da *não-identidade*

² Cf. Adorno, 2011: 373.

³ Cf. Adorno, 2011: 24.

[*die Nichtidentität*] que atravessa inexoravelmente o seu ato de conhecimento. A experiência filosófica afigura-se como um momento de confrontação do pensamento subjetivo e conceitual com o estrato *não-idêntico* [*das Nichtidentische*] que se inscreve em cada particular ôntico que aspira conhecer – um momento de confrontação do sujeito filosófico com a impossibilidade de subsunção perfeita de tal não-idêntico sob uma conceptualização lógica. O movimento dialético entre a identidade – postulada pelo conceito universal – e a não-identidade – centrada no particular concreto – constitui-se como um eixo delineador da experiência enquanto ato cognitivo. *Experiência filosófica* e *ato de pensar filosófico* – compreendidos enquanto orientados para o conhecimento do outro que se impõe como um não-idêntico – apresentam-se perspectivados como momentos filosóficos indistintos: a experiência filosófica não se assume apenas como um momento primeiro, porventura decorrido e realizado segundo uma postura passiva e recetiva do sujeito perante uma materialidade sem-forma, nem o ato de pensar filosófico se define por uma total separabilidade, com vista ao processo lógico da abstração, do particular ôntico que pretende conceptualizar.

Enquanto modo de confrontação do pensamento subjetivo e conceitual com a insuperabilidade da não-identidade que o outro comporta, a experiência filosófica configura-se como negação do sujeito filosófico na sua autoposição formal. Poder-se-ia perspectivar e descrever a experiência como um movimento contrário à subjetividade lógica e categorialmente definida: defrontando-se com a não-identidade enquanto conteúdo experiencial, o sujeito filosófico constata a insuficiência lógica e cognitiva das suas configurações de conceptualidade formal. A experiência filosófica do outro na sua não-identidade para com o pensamento subjetivo – para com o sujeito, em última instância – apresenta-se na sua potencialidade de dissolução dos quadros de conceptualidade categorial, definidos e estabelecidos como formas válidas de conhecimento filosófico. Como prontamente se entrevê, a sustentação adorniana respeitante à relevância filosófica da experiência prolonga uma conceção fundamental da filosofia hegeliana: recorde-se, a tal propósito, o desenvolvimento teórico hegeliano concernente à centralidade filosófica da experiência enquanto momento dialético, na decorrência do qual a consciência se

confronta com o seu próprio saber sobre um particular ôntico e sensível⁴. De facto, no contexto hegeliano, a experiência filosófica do *outro* apresenta-se preconizada e postulada como um momento desencadeador do estiolamento das configurações categoriais subjetivas que enformam o pensamento filosófico: a postura heterónoma de abandono demorado do sujeito à *coisa* [*die Sache*] afigura-se compreendida na sua possibilidade de constituição de um modo de emancipação subjetiva dos esquemas formais de conceptualidade (demasiadamente abstratos, tal como os avalia o pensamento hegeliano) e de metodologias cognitivas anteriormente definidas⁵.

⁴ «Este movimiento *dialéctico* que la consciencia ejerce en ella misma, tanto en su saber como en su objeto, *en la medida en que*, a partir de él, *le surge a ella el nuevo objeto verdadero*, es lo que propiamente se llama *experiencia*» (Hegel, 2010: 157).

⁵ Recorde-se que, em *Phänomenologie des Geistes* [*Fenomenologia do Espírito*], a teorização hegeliana dedicada à experiência filosófica constitui-se como contrária à estipulação filosófica de métodos cognitivos. Com efeito, o quadro filosófico hegeliano reitera a total rejeição da configuração teórica de qualquer tipo de método passível de ser definido e avaliado como um *instrumento* [*ein Werkzeug*] de pensamento: «[p]odría parecer necesario dar previamente una gran capacidad de indicaciones acerca del *método* de este movimiento o de la ciencia. Pero su concepto está ya en lo que se ha dicho, y su exposición propiamente dicha forma parte de la lógica o, más bien, es la lógica misma. Pues el método no es otra cosa que la construcción del todo erigida en su esencialidad pura. Pero, en vista de lo que hasta hoy ha circulado al respecto, hemos de tener consciencia de que también el sistema de las representaciones referidas a lo que sea el método filosófico pertenece a una cultura desaparecida. – Y esto esto sonara presuntuoso o revolucionario, tono del cual me sé muy alejado, piénsese que el estatus científico que presta la matemática – un estatus de explicaciones, divisiones, axiomas, series de teoremas, de sus pruebas, principios y las consecuencias y corolarios que de ellos siguen – ya dentro de la opinión misma, está, cuando menos, *anticuado*. Y aunque no se vea con claridad que es inservible, sí se hace ya poco o ningún uso de él; y aunque no se le desautorice, tampoco es que le quiera. Y nosotros hemos de conservar el prejuicio a favor de lo excelente, que se ponga en uso y se haga querer. No es difícil intuir, empero, que esa manera consistente en plantear una proposición, aducir principios en su favor y refutar de igual modo la proposición opuesta por medio de principios no es la forma en que entra en escena la verdad. La verdad es el movimiento de ella en ella misma, mientras que ese método es un conocer que es exterior a su materia» (Hegel, 2010: 107-109). E, no mesmo sentido, haverá que considerar: «[I]a representación natural es que, en filosofía, antes de ir a la Cosa misma, esto es, al conocimiento efectivo de lo que es en verdad, sería necesario entenderse previamente sobre el conocimiento, ya se considere éste como un instrumento para apoderarse de lo absoluto, ya como medio a través del cual se lo llega a devisar. La preocupación parece justificada: por una parte, podría ser que hubiera diversos tipos de conocimiento, uno de ellos más apropiado que otro para alcanzar esa última meta, y por lo tanto, podría elegirse mal; por otra parte, también, al ser el conocimiento una facultad de determinado tipo y alcance, si no se definen con precisión su naturaleza y sus límites, lo que se aprehenden son las nubes del error, en lugar del cielo de la verdad. Es más, esta preocupación tendrá incluso que transformarse en la convicción de que toda la empresa de que la consciencia, por medio del conocimiento, llegue a adquirir aquello que es en-sí debe ser un contrasentido en su mismo concepto, y que entre el conocimiento y lo absoluto se alza una frontera que, simple y llanamente, los separa. [...] Si, entretanto, la preocupación por caer en el error desconfía de toda ciencia que se ponga manos a la obra sin reservas de ese estilo y conozca efectivamente, no se ve por qué no ha de ser a la inversa, y desconfiar de esa desconfianza, preocupándose de que este temor a errar sea el error mismo. De hecho, este temor presupone algo, varias cosas, como verdad, apoyando en ella sus reservas y consecuencias, y son esas varias cosas las que primero habría que examinar si son o no verdad. Presupone, a saber, representaciones del conocer como un *instrumento* y como un *medio entorno*, y también presupone una *diferencia entre nosotros*

Todavia, o pensamento adorniano, contrariamente à filosofia hegeliana, não assevera um *telos* positivo para tal movimento dialético que subjaz à experiência do outro: a consciência não deverá constituir-se como objeto de saber de si mesma, nem o conceito deverá definir-se como uma entidade em-si, plena de objetividade. Ao invés: a não-identidade, revelada na insuficiência lógica e cognitiva do conceito em esgotar o outro não-conceptual sob si mesmo, configura-se como a meta da experiência e do ato de pensamento filosóficos: «[e]m segredo, a não-identidade é o *telos* da identificação, o que nesta se deve salvar» (Adorno, 2011: 145).

A experiência filosófica – porquanto se assuma orientada segundo um sentido de confrontação da conceptualidade subjetiva com a insuperabilidade da não-identidade – apresenta-se atentada na sua possibilidade de determinação de um momento crítico no interior do pensamento filosófico. A insistência adorniana na postulação da não-identidade como conteúdo de experiência filosófica deverá ser perspectivada em articulação com o propósito teórico de delineamento de uma nova inflexão reflexiva do pensamento sobre si mesmo – nomeadamente sobre o primado do princípio de identidade, incessantemente afirmado pelo idealismo metafísico. Tal inflexão autorreflexiva deverá desenvolver-se no decurso de uma intensificação crítica do pensamento filosófico: haverá que compreender o ato de pensar filosófico, direcionado à experiência da não-identidade, na sua potencialidade de dissolução das configurações exclusivamente identitárias que o determinam, iniciando a desmontagem do primado de identidade total, subjetivamente posto, que enforma todas as camadas de realidade. A intensificação crítica do pensamento conceptual deverá delinear-se segundo a compreensão filosófica respeitante à impossibilidade de perfeitas identidade ou subunção de estratos não-idênticos sob o pensamento subjetivo conceptual e, em última análise, sob o sujeito filosófico. O imperativo crítico que o pensamento filosófico deverá cumprir sobre si mesmo afigura-se como um movimento de inexorável autonegação do sujeito enquanto totalidade para-si e, correlativamente, do conceito filosófico enquanto ser-em-si, elevado a entidade

mismos y este conocimiento; pero, sobre todo, presupone que lo absoluto está a un lado, y el conocer al otro lado para sí, y separado del absoluto, pero siendo algo real; o bien, por lo tanto, presupone que el conocer – el cual, estando fuera de lo absoluto, estará seguramente también fuera de la verdad – tendrá, sin embargo, la cualidad de lo verdadero; suposición, ésta, por la que lo que se llamaba temor al error se da a conocer, más bien, como temor a la verdad» (Hegel, 2010: 143-145).

pretensamente absoluta, e afirmado na sua perfeita identidade para com os *onta* que sob ele se encontram subsumidos.

A concepção adorniana relativa a uma exigência autocrítica do sujeito e do conceito filosóficos comporta a sustentação teórica de rejeição da «primazia da lógica sobre o metalógico» (Adorno, 2011: 155) – ou, em outros termos, da identificação perfeita entre lógica e realidade, tal como a filosofia hegeliana a proclamara. O pensamento filosófico, no seu movimento de inflexão reflexiva e crítica sobre si mesmo, deverá delinear-se segundo a recusa da definição idealista de conceito enquanto entidade em-si e constituída na sua objetividade própria⁶: a intensificação crítica do pensamento filosófico deverá promover a não-absolutização do conceito, reduzindo a possibilidade de constituição de um movimento lógico de contínuo afastamento do mesmo perante um conteúdo experiencial. Com efeito, o conceito configura-se a si mesmo como um *relativo*, nunca como um absoluto: haverá que atentar e compreender a relação do conceito com o particular não-conceptual – com o «indelevelmente ôntico» (Adorno, 2011: 134) – como condição definidora do seu ser próprio⁷. Não obstante a sua determinação inelutavelmente universal e não-concreta, o conceito não poderá estiolar a sua mediação não-conceptual – pois é esta, sem mais, que lhe confere o seu ser-conceito: o conceito é sempre *conceito-de*. A conceptualidade filosófica – conquanto se defina na sua

⁶ Segundo a perspectiva adorniana, o conceito, tal como definido pelo idealismo metafísico, afirma-se como um absoluto – como um pretense núcleo lógico e universal postulado como passível de dissolução de todas as suas determinações que o vinculam a experiências de conteúdos concretos e fácticos, impondo-se como que uma entidade mais real do que os *onta* que sob si identifica. Todavia, e na sequência de tal suposto movimento de afastamento de uma experiência conteudal, o conceito acaba por deformar-se – assim o avalia o pensamento adorniano – num ser vazio e nulo: elevado a entidade em-si e absoluta, o conceito recai na pura vacuidade, apresentando-se como uma determinação abstrata e delineada sob uma identidade vazia – o conceito transforma-se, por fim, em conceito de coisa nenhuma. Por conseguinte, o conceito filosófico somente poderá ser expresso «a partir de configurações de entes, e não mediante o repúdio relativamente a estes; de outro modo, o conteúdo de filosofia converte-se no pobre resultado de um processo de subtração, tal como acontecera outrora com a certeza cartesiana do sujeito, da substância pensante» (Adorno, 2011: 137).

⁷ Tal como sustenta Adorno, toda a conceptualidade filosófica encontra-se indelevelmente afeta ao particular coisal: «[o] mínimo resíduo ôntico nos conceitos [...] obriga a filosofia a incluir na sua reflexão o ente-aí. [...] O pensamento filosófico [...] [c]ristaliza no particular, no determinado no espaço e no tempo. O conceito de ente, sem mais, não é outra coisa que a sombra do falso conceito de ser.» (Adorno, 2011: 135-136). Neste sentido, poder-se-ia afirmar que a filosofia adorniana integra, no seu interior, um dos traços configuradores da lógica hegeliana: o pensamento conceptual desenvolve-se em torno de *algo* [*etwas*], de um ente determinado e mediado, apresentando-se o puro conceito de *ser* como uma identidade vazia, como «a mais abstrata e a mais pobre» (Hegel, 1988: § 86) das definições. No seguimento de tal, o pensamento adorniano assevera: «nenhum ser sem ente» [*kein Sein ohne Seiendes*] (Adorno, 2011: 133).

impossibilidade de manipulação dos *onta* enquanto materialidade tangível e sensível – deverá integrar a experiência do não-conceptual como sua dimensão constitutiva. O conceito, impondo-se na sua pretensão em constituir-se como um núcleo de efetiva referencialidade – e não como uma mera «coincidência abstrata dos objetos diferentes» (Adorno, 2001: 48) –, deverá determinar-se segundo a experiência do outro, de tal modo que o concreto informal que lhe concede o seu ser-conceito não se assuma como algo que «ilustra como exemplo, mas como a própria coisa» (Adorno, 2008b: 397). Em todo o caso, o pensamento conceptual encontra-se invariável e constitutivamente vinculado à concreção de uma experiência conteudal: «[p]ensar contradiria o seu próprio conceito sem o pensado, e este pensado refere-se, antecipadamente, ao ente» (Adorno, 2011: 133).

A insistência filosófica na recondução crítica do conceito ao seu conteúdo experiencial traduz uma exigência teórica de dissolução do caráter de absolutidade, enformado e sustentado sob o princípio de identidade que aquela comporta: os conceitos deverão ser perspectivados na sua insuficiência identitária, na sua impossibilidade de haurir sob si mesmos os estratos não-idênticos que se concentram num particular ôntico e concreto. O direcionamento da conceptualidade filosófica ao seu momento não-conceptual – ao seu cerne ôntico, concreto e conteudal – determina-se como um movimento crítico do conceito sobre si mesmo, no decurso do qual o pensamento conceptual deverá procurar estiolar o primado da hipostasição da identidade lógica e formal imposto sobre os conteúdos de experiência. O elemento não-conceptual, momento constitutivo do conceito, deverá ser filosoficamente indagado a partir da irredutibilidade da sua não-identidade: «o não-conceptual, inalienável do conceito, desmente o ser-em-si deste» (Adorno, 2011: 135). Consequentemente, cumprirá perspectivar o conceito, núcleo identitário do ato de pensar filosófico, a partir da constatação da insuficiência do seu gesto sintético perante a não-identidade que subjaz num conteúdo ôntico.

A compreensão do caráter constitutivo do não-conceptual no conceito acabaria com a coação à identidade que o conceito, destituído de reflexão, comporta. A sua autorreflexão sobre o seu próprio sentido afasta a aparência de ser-em-si do conceito enquanto uma unidade de sentido. O antídoto da filosofia é o

desencantamento do conceito. Impede a sua propagação: que se converta para si mesmo no absoluto. (Adorno 2011: 22-24)

A conceptualidade filosófica deverá delinear-se segundo a compreensão da não-identidade que atravessa a realidade – não a perspetivando como eventual alvo de uma subsunção universal perpetrada sob a lógica da identidade total, mas como ocasião para inverter, infletir, uma tal configuração identitária que preside ao pensamento subjetivo. A postura filosófica perante o não-idêntico não deverá consistir na negação do mesmo enquanto tal – seja mediante a sua redução conceptual sob a identidade total, seja através da afirmação da recusa em pensá-lo no seu ser próprio, advogando uma suposta dimensão de subalternidade ou indignidade como objeto de pensamento filosófico –, mas, ao invés, na atenta reflexão: haverá que compreender tal estrato não-idêntico enquanto expressão de algo que se impõe como inelutavelmente irresoluto perante as operações sintéticas de um pensamento exclusivamente identificador. O estrato não-idêntico não deverá ser postulado como o elemento positivamente superado ao longo de uma subsunção num conceito universal, mas, ele mesmo, enquanto não-idêntico, deverá sempre retornar à reflexão (sem que esta seja estipulada como um modo subjetivo de o resolver).

1.2. | O pensamento filosófico como expressão da *não-identidade*

Todavia, pensar é sempre identificar: o pensamento filosófico encontra-se irrevogavelmente afeto ao idealismo, porquanto o seu desenvolvimento próprio proceda ao longo de conceitos universais, o seu material. A dimensão identitária do pensamento não poderá, decerto, ser totalmente suprimida, mas, a fim de recuperar a sua pertinência filosófica, deverá submeter-se a uma exigência crítica. O pensamento filosófico deverá delinear um outro sentido de identidade que não se coadune com a lógica abstrata da identidade: impossibilitada de rejeitar, em si mesma, o seu propósito identitário – todo o ato de pensamento pretende dizer o que *é* esse algo que se afigura como um outro –, a conceptualidade filosófica deverá concertar a reflexão dedicada à irredutibilidade e à não-identidade enquanto tais. De facto, um

pensamento exclusivamente identificador não identifica efetivamente o outro, mas tão-só o subsume como um exemplar, um representante de uma categoria lógica – sob tal gesto de subsunção identitária, como que classificatória, esse outro nunca se apresenta identificado nem conhecido no seu ser próprio: «[o] pensamento da identidade afasta-se tanto mais da identidade do seu objeto quanto mais desconsideradamente o persegue» (Adorno, 2011: 44). De um outro modo, a conceptualidade filosófica deverá atentar sobre a resistência de um particular concreto em fixar-se numa universalidade lógica – procurando romper, na decorrência do seu movimento autorreflexivo, com o primado da redução lógica identitária que o pensamento filosófico, desprovido de crítica, incessantemente postulava. A extirpação do ideal de identidade total, subjetivamente posto, constitui-se, por conseguinte, como um momento central do movimento crítico do pensamento filosófico sobre si mesmo.

Uma coisa é o facto de um pensamento, fechado pela necessidade da forma a que nenhum pode escapar, se desenvolva [...] para negar, imanentemente, a aspiração da filosofia tradicional a uma estrutura fechada, e outra é que essa forma de encerramento seja elevada, por si mesma, e intencionalmente, a princípio. (Adorno, 2011: 143-144)

O pensamento filosófico deverá impor-se como «expressão do irresolutamente não-idêntico» (Adorno, 2011: 154), como expressão da não-identidade. Como tal, terá de voltar-se contra si mesmo, contra os princípios tradicionalmente afirmados e reiterados como soberanos, e recuperar o seu carácter crítico através da contínua confrontação com o não-idêntico: «para ser verdadeiro, o pensamento deveria também pensar contra si mesmo» (Adorno, 2008b: 334). Desse modo, o pensamento filosófico apresentar-se-á consciente da *não-verdade* [*die Unwahrheit*] que se inscreve em cada ato de pensamento e da impossibilidade de definição de uma conceptualidade sustentada numa referencialidade logicamente perfeita e sem lacunas. A filosofia deverá pensar, e pensar-se a si mesma, a partir de tal não-verdade, reconstruindo-se, incessantemente, ao longo de uma intensificação da sua dimensão crítica – todos os seus momentos deverão desenvolver-se sob a

compreensão da insuperabilidade da não-identidade que perpassa cada gesto cognitivo em torno do outro: «[o] seu movimento não tende à identidade na diferença entre cada objeto e o seu conceito; pelo contrário, suspeita do idêntico» (Adorno, 2011: 141).

Não é a lógica da síntese identitária, configuração abstrata dos *onta* sob o universal conceptual, que aqui se delineia – mas uma outra lógica: a «lógica da desintegração» (Adorno, 2011: 141), atenta à não-verdade que subjaz sob a ilusória identidade total forjada por uma subjetividade absoluta para-si. O pensamento filosófico, perspectivado no seu movimento autocrítico e autorreflexivo, deverá insistir na negação, na antinomia, na contradição, na não-identidade – figuras que percorrem indelevelmente o ato de pensar –, ao invés de propagar a síntese, a afirmação ou a sistematicidade como seus princípios determinantes. A filosofia adorniana desenvolve, assim, a asseveração de que somente um pensamento dialético se impõe na sua potencialidade de atentar e refletir sobre a não-identidade que irrompe na experiência do outro: tal como o concebe o filósofo, o propósito fulcral do pensamento dialético não se encontra constituído segundo um eixo conciliatório, superador, unificador ou sistematizante dos momentos que integram o ato de pensar filosófico; inversamente, a dialética apresenta-se perspectivada como um modo filosófico que se movimenta entre contradições, negando, em si mesmo, um sentido de identidade e de organicidade perfeitas: o pensamento dialético «não deve preparar o fantasma de um todo» (Adorno, 2011: 24).

Tal *dialética negativa* [*die negative Dialektik*], assim a designa o filósofo, não se configura como um método lógico enunciador de superações conciliatórias, mas assume-se, enquanto tal, segundo a recusa de todo o sentido positivo ou conciliador do pensamento, ditado pelo ideal de uma totalidade sistemática sem fissuras.

O conhecimento dialético não tem [...] que construir desde cima contradições e avançar ao longo da sua resolução, ainda que seja deste modo que, por vezes, proceda a lógica de Hegel. Ao invés, deveria perseguir a inadequação entre pensamento e coisa. (Adorno, 2011: 148)

A força do pensamento dialético não consiste, portanto, na elaboração de superações positivas continuamente referidas à universalidade do conceito e à soberania do sujeito elevado a espírito total, mas na resistência do outro em integrar uma conceptualização identitária: eliminar a não-identidade do objeto para com o sujeito significaria suprimir a dialética. Consecutivamente, a dimensão afirmativa do pensamento apresenta-se reiteradamente preterida: o instrumento conceptual hegeliano da negação da negação, que se configura, por sua vez, como uma nova afirmação, é objeto de uma assertiva rejeição por parte do pensamento dialético negativo: «[a] negação da negação seria de novo a identidade, uma obsessão renovada» (Adorno, 2011: 155). No contexto de uma dialética negativa, o irredutivelmente não-idêntico não deverá ser perspectivado como positivamente superado ou como subjetivamente resolvido – mas, contrariamente, deverá regressar sempre, e na sua qualidade de não-idêntico, à reflexão.

Do mesmo modo, no âmbito de um pensamento dialético negativo, os conceitos filosóficos serão concebidos nos seus movimentos de desdobramento e de transfiguração nos seus opostos contrários: o pretense sentido superador (ou intermediário) de um terceiro elemento positivo encontra-se totalmente recusado. Por conseguinte, a pertinência dialética da categoria de *mediação* [*die Vermittlung*] delinea-se sob uma conceção filosófica que descreve o ato de pensar como um movimento dialético entre conceitos extremos: «que o conceito se converta a partir de si mesmo no seu contrário significa [...] que o conceito se encontra em si mesmo mediado» (Adorno, 2006: 222). Encontra-se, portanto, completamente excluído, no contexto de uma dialética negativa, um eventual sentido resolutório do pensamento subjetivo: «[...] mediação não significa nunca [...] algo intermédio entre extremos, mas o que acontece através dos extremos e neles mesmos» (Adorno, 1974: 24). O movimento dialético entre opostos conceptuais define-se e sustenta-se na ausência de uma dimensão sintética, superadora ou conciliadora – o esforço conceptual é compreendido como um trabalho de análise, de decomposição: «o mandamento de puramente observar qualquer conceito até que, pelo seu sentido próprio, isto é, pela sua identidade, ele se mova, se faça não-idêntico consigo mesmo, é de análise, não de síntese» (Adorno, 2011: 151).

O pensamento dialético, assim reformulado, impõe-se como profundamente reflexivo – negativo e antinómico. A reflexão⁸ apresenta-se como a força do pensamento que potencia a irrupção da descontinuidade, da contradição e da não-identidade entre os elementos considerados. Se, no interior da filosofia hegeliana, a reflexão deveria suprimir-se a si própria e às suas determinações opostas e dar lugar ao momento conciliador do conhecimento⁹, no pensamento adorniano, por seu turno, a reflexão erige-se como o momento privilegiado do pensamento dialético: dialética e reflexão afiguram-se como momentos mútuos e conversíveis – poder-se-ia afirmar: indistintos – do pensamento filosófico. De facto, a filosofia adorniana cumpre a rutura com o sentido hegeliano de uma progressividade do saber filosófico e com o projeto dialético de identificação entre lógica e realidade –, delineando um movimento crítico sobre todas as sustentações hegelianas respeitantes ao *conceito* como objetividade que se autorrealiza e ao *sujeito filosófico* enquanto entidade total e objeto do seu próprio saber. Tal dialética negativa adorniana define-se como um

⁸ A postulação teórica concernente à indistinção entre *momento dialético* e *momento reflexivo* do pensamento constitui-se como uma posição-chave da filosofia adorniana: segundo o filósofo, a dialética configura-se como modo de pensamento negativo e antinómico por excelência. A fim de sustentar tal postulação, o pensamento adorniano convoca, em inúmeros momentos da sua obra, a seguinte passagem da *Wissenschaft der Logik* [Ciência da Lógica] de Hegel: «[o] momento dialético é o próprio suprimir-se de tais determinações finitas e a sua transição para as opostas. [...] No seu carácter peculiar, a dialética é, pelo contrário, a natureza própria e verdadeira das determinações do entendimento, das coisas e do finito em geral. A reflexão é, em primeiro lugar, o ir-além da determinidade isolada e um referir-se da mesma pelo qual ela se põe em relação, mantendo-se, de resto, no seu valor isolado. A dialética, pelo contrário, é este ir-além *imane*nte, em que a unilateralidade e a limitação das determinações do entendimento se apresenta como aquilo que ela é, saber, como a sua negação. Todo o finito é isto: suprimir-se a si mesmo. O [elemento] dialético forma, pois, a alma motriz do progresso científico e é o princípio mediante o qual unicamente a *conexão* e a *necessidade imanentes* penetram no conteúdo da ciência, da mesma maneira que nele reside em geral a elevação verdadeira, não extrínseca, sobre o finito» (Hegel, 1988: §81).

⁹ Já no seu escrito de juventude, intitulado *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie* [Diferença entre os Sistemas Filosóficos de Fichte e de Schelling], Hegel rejeitara a preponderância filosófica da categoria da reflexão, perspectivada como categoria do entendimento: «[a] reflexão isolada, enquanto pôr de opostos, seria um suprimir do absoluto; ela é a faculdade do ser e da limitação. Mas, como razão, a reflexão tem uma relação do absoluto e só é razão através desta relação; assim, a reflexão aniquila-se a si mesma e a todo o ser e a tudo o que é limitado, na medida em que se relaciona com o absoluto. [...] Na medida em que a reflexão se toma a si mesma como seu objecto, a sua lei suprema, que lhe é dada pela razão e por meio da qual ela se torna razão, é o seu aniquilamento; como tudo, ela permanece apenas no absoluto, mas, como reflexão, opõe-se-lhe; portanto, para permanecer, deve dar-se a si mesma a lei do seu auto-aniquilamento. A lei imanente, por meio da qual ela se constituiu como absoluta pelas suas próprias forças, seria o princípio de contradição, nomeadamente que o seu ser posto seja e permaneça; deste modo, ela fixou os seus produtos como absolutamente opostos ao absoluto, constituiu-se em lei eterna de permanecer entendimento e não se transformar em razão, e de se fixar na obra que, na oposição ao absoluto – e, como limitada, é oposta ao absoluto –, é nada» (Hegel, 2003: 41-43).

modo de pensamento filosófico concertado com o propósito crítico de extirpação do ideal de identidade e totalidade perfeitas, continuamente proclamado pela dialética idealista: a dialética negativa, na sua pretensão de desmontagem filosófica da dimensão reconciliatória e do impulso de coação à lógica identitária, configura-se como um movimento crítico e reflexivo – negativo, justamente – do pensamento dialético sobre si mesmo.

Dialética não significa [...] substituir o significado de um conceito por outro, subreptício [...] nem – como se suspeita da lógica hegeliana – anular o princípio de contradição; pelo contrário, a contradição mesma, existente entre o conceito fixo e o que se move, constituiu-se como agente do filosofar. [...] [N]a sua identidade [do conceito] com a coisa revela-se que a forma lógica da definição exige, ao invés, a não-identidade, isto é, que o conceito e a coisa não sejam um e o mesmo. (Adorno, 1974: 98)

Com efeito, a dialética negativa adorniana não se determina como não-passível de uma fundamentação hegeliana. A concepção hegeliana que define o ato de pensar filosófico como um movimento de negatividade para com uma imediatidade que se coloca perante a consciência prolonga-se no pensamento adorniano: pensar negativamente o ser-aí que se impõe – recusando a sua dimensão de imediatidade (e o seu carácter de elemento isolado) como momento epistemologicamente privilegiado de obtenção de uma objetividade – constitui-se como uma postura subjetiva sustentada no desejo de demorar-se nesse ser-aí e de romper com uma suposta perspetivação teórica que o configure segundo uma identidade fixa e imutável ou que o interprete como suscetível de uma subsunção sob uma conceptualização identitária¹⁰. Em todo o caso, tal definição hegeliana de pensamento como

¹⁰ Perseguindo uma pretensão teórica de delinear uma definição de pensamento filosófico como força negativa, analítica e decompositora, Adorno recorre, novamente, à contínua evocação de uma outra passagem provinda da filosofia hegeliana, desta vez de *Phänomenologie des Geistes*: «[a]nalizar una representación, tal como ha solido hacerse, no era otra cosa que cancelar la forma en que era familiar y conocida. Descomponer una representación en sus elementos originarios es retornar a esos momentos suyos que, cuando menos, no tengan la forma de la representación encontrada, sino que constituyan la propiedad inmediata del sí-mismo. Ciertamente, este análisis no llegaría más que a *pensamientos* que ya son, ellos mismos, determinaciones conocidas y familiares, firmes y en reposo. Pero esto *separado*, esto que no es ello mismo efectivamente real, es un momento esencial: pues lo concreto sólo porque se separa y se hace algo que no es efectivamente real, es por lo que es lo que se mueve. La actividad de separar es la fuerza y el trabajo del *entendimiento*, el más grande y

negatividade contra a imediatidade sustenta uma afinidade com o sentido reflexivo – analítico e decompositor – da dialética negativa adorniana (poder-se-ia indagar sobre a incompatibilidade filosófica entre uma tal definição e o *telos* reconciliador e superador que determina o pensamento hegeliano). Como prontamente se entrevê, o assentimento adorniano perante tal conceção relativa ao pensamento enquanto negatividade afigura-se como uma postura crítica do filósofo – não somente contra o postulado idealista de identidade total, mas também contra tendências positivistas (cientificistas) que orientam o pensamento filosófico contemporâneo. Neste sentido, o pensamento dialético negativo impôr-se-á na sua tarefa filosófica de procurar «estalar a aparência de identidade» (Adorno, 2011: 145) que envolve o ser-aí na sua imediatidade, a fim de penetrar nos seus estratos de não-identidade: a dialética negativa propor-se-á como um modo de pensamento que se constitui na sua potencialidade de diluição de uma tal envoltura de identidade (identidade com ou sob o sujeito) que cobre todas as camadas da realidade. Correlativamente, o ato de pensar filosófico, atento à não-identidade que subjaz sob a aparência de identidade total, deverá determinar-se na sua função de «extrair os fenómenos da sua pura existência e sustê-los na reflexão, reflexão do que se petrificou nas ciências» (Adorno, 2008b:

maravilloso de los poderes, o más bien, el poder absoluto. El círculo que reposa cerrada dentro de sí y mantiene sus momentos como substancia es la relación inmediata y no es, por eso, nada portentoso. Pero que lo accidental en cuanto tal, separado de su entorno, lo que está atado y es efectivamente real sólo en su conexión con otro, alcance una existencia propia y una libertad particularizada: esa es la fuerza descomunal de lo negativo; es la energía del pensar, del yo puro. La muerte, si queremos llamar así a aquella infectividad, es lo más pavoroso, y mantener aferrado lo muerto es lo que requiere una fuerza suprema. La belleza que no tiene fuerza odia al entendimiento, porque éste le exige que haga lo que ella no es capaz de hacer. Pero la vida del espíritu no es la vida que se asusta de la muerte y se preserva pura de la devastación, sino la que la soporta y se mantiene en ella. Es espíritu sólo gana su verdad en cuanto que se encuentre a sí mismo en el absoluto desgarramiento. Él no es ese poder como lo positivo que aparta los ojos de lo negativo, como cuando decimos de algo que no es nada o que es falso, y liquidamos eso, nos alejamos de ello y pasamos a cualquier otra cosa; sino que sólo es este poder en tanto que le mira a la cara a lo negativo, se demora en ello. Este demorarse es la fuerza mágica que torna lo negativo en el ser. – Tal fuerza es lo mismo que más arriba se ha llamado sujeto, a cual, al darle en su elemento existencia a la determinación, cancela la inmediatez abstracta, esto es, *la que es sólo* en general, y es así la substancia de verdad, el ser, o bien la inmediatez que no tiene a la mediación fuera de ella, sino que es ésta misma» (Hegel, 2010: 91).

No entanto, o pensamento adorniano desenvolve e sustenta a recusa teórica relativa ao suposto sentido superador e conciliador que percorre a filosofia hegeliana, rejeitando uma conceção de *negação da negação* enquanto instrumento conceptual afirmativo – isto é, enquanto uma nova afirmação superadora: «[a] qualificação da verdade como comportamento negativo do saber que penetra no objeto – isto é, que apaga a aparência do seu ser-aí imediato – soa como um programa de uma dialética negativa enquanto saber que «coincide com o objecto»; no entanto, a determinação desse saber como positividade abjura tal programa» (Adorno, 2011: 155).

395) – a conceptualidade filosófica deverá prometer mais do que a mera enunciação abstrata de uma referencialidade lógica relativa a uma facticidade imediata e isolada: a imediatidade do elemento dado, postulado positivista, não deverá ser afirmada como fundamento da verdade, mas como um momento da mesma. O pensamento filosófico deverá constituir-se como expressão de algo mais que não se encontre definido pela evidência ou pela imediatidade da sua presentificação à consciência subjetiva:

[o] que a coisa mesma pode significar não está positiva, imediatamente dado; quem quiser conhecê-lo deverá pensar mais, e não menos, que o ponto de referência da síntese do múltiplo, que, entendido num modo mais profundo, não é pensamento algum em absoluto. (Adorno, 2011: 178-179)

Pensar filosoficamente o *outro* significará iniciar a experiência filosófica do mesmo na sua não-identidade. Articuladamente, a experiência do outro exige, por sua vez, a força negativa do pensamento dialético, perspectivada na sua possibilidade de negação da imediatidade com que tal particular ôntico se apresenta ao pensamento e de reflexiva confrontação com as dimensões de não-identidade que o percorrem. De facto, a insistência adorniana na relevância filosófica da experiência não comporta, portanto, uma eventual postulação da preponderância epistemológica de um modo passivo de conhecimento de uma objetividade, a qual poderia ser obtida segundo uma evidência empírica de algo que aparece, que se dá a ver¹¹. De um outro modo, a experiência filosófica requer, em si mesma, o poder reflexivo, o poder de negatividade do pensamento que se adentra no outro, apelando, incondicionalmente, à atividade e à espontaneidade do sujeito filosófico. A proclamação filosófica adorniana respeitante à força reflexiva do sujeito filosófico – sustentada numa conceção que advoga a espontaneidade do sujeito como momento indispensável de

¹¹ Neste ponto, poder-se-ia perspetivar a posição adorniana como contrária às conceções filosóficas de orientação fenomenológica. De facto, o pensamento adorniano apresenta momentos de diálogo – não raro de pendor profundamente crítico – com a fenomenologia husserliana (cf. *Zur Metakritik Der Erkenntnistheorie* [Sobre a Metacrítica da Teoria do Conhecimento]). Com efeito, uma das primeiras obras de Adorno, desenvolvida ainda no âmbito da sua formação académica, constitui-se como um exercício crítico sobre alguns traços teóricos constitutivos da fenomenologia husserliana (cf. *Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischen in Husserls Phänomenologie* [A Transcendência do Cósico e do Noemático na Fenomenologia de Husserl]).

constituição do conhecimento objetivo (contrária ao ideal positivista de um conhecimento isento de lastros subjetivos¹²) – concerta-se com a reclamação teórica de uma intensificação crítica do pensamento filosófico: a força reflexiva do sujeito, o seu modo de pensar atento às contradições e às falsas conciliações, deverá impor-se como potencialidade de extirpação da aparência de identidade total e de diluição do traçado de configurações lógicas que a própria subjetividade, elevada a espírito absoluto, impusera à realidade.

1.3. | A rutura filosófica com a *dominação espiritual*

Num ensaio dedicado à obra literária de Kafka, intitulado *Aufzeichnungen zu Kafka* [*Anotações sobre Kafka*] e escrito em 1953, o filósofo reflete sobre uma *subjetividade-absoluta-sem-sujeito*, descrevendo-a do seguinte modo: «[a] subjetividade absoluta é, ao mesmo tempo, sem sujeito. O eu vive somente na exteriorização; como um resto seguro do sujeito que se fecha perante o estranho, ele converte-se num resto cego do mundo» (Adorno, 2008a 241). O sujeito contemporâneo, assim perspectivado, afigura-se como uma entidade abstrata, como

¹² Contra o ideal positivista de anulação de todas as influências subjetivas do ato de conhecimento, o pensamento adorniano pugna por uma reconsideração filosófica da noção de sujeito e das dimensões críticas e reflexivas do pensamento subjetivo: «[e]m contraste com o ideal científico corrente, a objetividade do conhecimento dialético não necessita de menos, mas de mais sujeito. Caso contrário, a experiência filosófica degenera» (Adorno 2011: 48). Correlativamente, e segundo o filósofo, o ideal reducionista da ciência, perniciosamente importado para o interior do pensamento filosófico, conjura, ingenuamente, um prolongamento de determinadas tendências teóricas desenvolvidas pelo idealismo metafísico (tão combatido por tais filosofias de teor científicista). Num ensaio de 1969, intitulado *Subjekt und Objekt* [«Sujeito e Objeto»] (incluído numa coletânea de textos de Adorno editada por Brian O' Connor – cf. Brian O' Connor (2000), *The Adorno Reader*, Oxford: Blackwell Publishers) o filósofo reflete sobre o modo como o antissubjetivismo científico se afigura constituído como uma paradoxal reiteração do subjetivismo do idealismo metafísico: «[i]dentitarian thought, the covering image of the prevailing dichotomy, has ceased in our era of subjective impotence to pose as absolutization of the subject. What is taking shape instead is the type of seemingly antissubjectivist, scientifically objective identitarian thought known as reductionism. [...] It is at present the characteristic form of the reified consciousness – false, because of its latent and thus much more fatal subjectivism. The residue is made to the measure of the ordering principles of subjective reason, and being abstract itself, it agrees with the abstractness of that reason. [...] The ideal of depersonalizing knowledge for objectivity's sake keeps nothing but the *caput mortuum* of objectivity. Once we concede the object's dialectical primacy, the hypothesis of an unreflected practical science of the object as residual after deducting the subject will collapse. The subject is then no longer a deductible addendum to objectivity. By the elimination of one of its essential elements, objectivity is falsified, not purified. [...] [T]he residue, with which science can be put off as its truth, is the product of their subjectively organized manipulative procedures» (Adorno *apud* O'Connor, 2000: 145-146).

um resíduo lógico, resguardado, na sua identidade formal consigo mesmo, da possibilidade de confrontação com o não-idêntico: trata-se de uma entidade puramente lógica, um mecanismo enunciador de ordens objetivas, invariantes e imutáveis, forjadas sob o ideal da identidade total, o qual prevê a subsunção e a redução a si de todas as camadas não-idênticas da realidade. A abstração apresenta-se como o princípio-base que delinea e sustenta tal subjetividade: esta é definida mediante um processo de abstração (ou de depuração) dos atributos lógicos de necessidade e de universalidade da consciência individual, subjetivamente erigidos em condições configuradores da realidade enquanto *objeto* de determinações e subsunções conceptuais. Analogamente, a deliberada dissolução do caráter de facticidade ou de temporalidade que atravessa o sujeito individual constitui-se como um outro movimento subjacente a tal processo de abstração, potenciando e promovendo a hipostasiação de uma consciência puramente lógica e a si mesma idêntica. Aseverar-se-ia: a subjetividade absoluta afirma-se como *uma hipostasiação de uma abstração*, assumindo-se como que deformada numa substância definida na sua identidade vazia, ausente da confrontação com o não-idêntico, e destituída de autorreflexão.

O sujeito esgota-se e empobrece ao longo do esforço categorial: para poder determinar e articular o que se encontra perante ele, de modo a que este se converta num objeto [...], tem que dissolver-se numa mera universalidade, não amputando menos de si mesmo do que do objeto de conhecimento, a fim de que este, conforme ao postulado, se reduza ao seu conceito. O sujeito objetivante contrai-se ao ponto da razão abstrata. (Adorno, 2011: 136)

No seguimento de tal, o pensamento adorniano desenvolve uma indagação crítica sobre o modo como os princípios definidores da subjetividade elevada a espírito absoluto – tais como: a identidade, a universalidade, ou, inclusivamente, a abstração – se transformaram em princípios de realidade e, no mesmo sentido, como o traçado conceptual e lógico do sujeito se impusera como forma configuradora da realidade na sua objetividade¹³. Segundo o filósofo, a determinação da realidade pelo

¹³ A respeito de tal conceção teórica concernente a uma total e perfeita determinação da realidade pela racionalidade subjetiva, Jürgen Habermas refere, em múltiplos momentos da sua obra *Der*

pensamento subjetivo e conceptual – a contínua identificação da realidade com e sob o sujeito erigido em espírito absoluto (abstratamente definido e convertido num resíduo lógico) – apresenta-se constituída sob o sentido de uma *dominação espiritual* [*die geistige Herrschaft*]. A incessante redução identitária da realidade sob o sujeito total promovera a configuração de uma objetividade logicamente definida – e avaliada pelo filósofo como uma «falsa objetividade» (Adorno, 2011: 180) –, a qual, por seu turno, não se apresenta senão como um mero reflexo da subjetividade abstratamente delineada. Tal objetividade afigura-se como *uma uniformidade abstrata* [*eine abstrakte Einerlei*], identitariamente delineada e estruturada sob o primado do *sempre-igual* [*das Immergleiche*] – desdobramento perfeito do sujeito lógico que a determina e lhe dá forma.

Com efeito, tal sujeito contemporâneo, perspectivado como um prolongamento lógico do sujeito absoluto idealista, assume-se como uma universalidade abstrata, privada e ausente da experiência do outro enquanto não-idêntico, nada mais conhecendo do que a si mesma, nada mais conhecendo para lá das suas categorias formais com que cobre toda a realidade¹⁴: «[o] círculo da identificação, a qual, em

Philosophische Diskurs der Moderne [O Discurso Filosófico da Modernidade], a influência, na filosofia adorniana, dos pensamentos de Max Weber – designadamente do seu conceito de racionalização [*Rationalisierung*] (cf. *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* [A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo]) – e de György Lukács – nomeadamente da sua teoria dedicada à coisificação [*die Verdinglichung*], desenvolvida nos escritos de juventude (cf. *Geschichte und Klassenbewusstsein* [História e Consciência de Classe]). Segundo a leitura de Habermas, o pensamento adorniano prolonga a perspetivação, tanto weberiana quanto lukacsiana, relativa a uma configuração da realidade mediante a intervenção da razão subjetiva: o estado de coisas existente é filosoficamente considerado como uma produção histórica da razão humana. Atente-se que tal tese, partilhada por Weber, Lukács e Adorno, apresenta-se como um eixo de reflexão profundamente constitutivo (quase ilustrativo) de um modo moderno de pensar o sujeito na sua atividade de produção e de determinação racionais da realidade. Todavia, em última instância, no âmbito da filosofia adorniana (tal como, de resto, nos primeiros escritos de Lukács), a realidade perspectivada como totalmente determinada pelo pensamento subjetivo afigura-se compreendida como um conglomerado de ordens heterónomas e opressivas sob os sujeitos individuais: com efeito, a noção adorniana de *mundo administrado* [*die verwaltete Welt*] inscreve-se numa tal conceção da realidade como totalmente estruturada e organizada pela racionalidade lógica do sujeito.

¹⁴ As teorizações adornianas relativas a um aniquilamento do sujeito (e à sua desfiguração num resíduo abstrato) provocado pela própria racionalidade subjetiva – definida como razão total e identitária – apresentam-se como uma das principais linhas de reflexão da obra *Dialektik der Aufklärung* [Dialética do Esclarecimento] (1944), escrita com Max Horkheimer: «[é] o novo [...] que o juízo filosófico visa e, no entanto, ele não conhece nada de novo, porque repete tão-somente o que a razão já colocou no objeto. [...] a dominação universal da natureza volta-se contra o próprio sujeito pensante; nada sobra dele senão justamente esse *eu penso* eternamente igual que tem que poder acompanhar todas as minhas representações. Sujeito e objeto tornam-se ambos nulos. O eu abstrato, o título que dá o direito a protocolar e sistematizar, não tem diante de si outra coisa senão o material abstrato, que nenhuma outra propriedade possui além da de ser um substrato para semelhante posse. A

todo o caso, nunca identifica senão a si mesma, traçou-o o pensamento que não tolera nada fora de si; a sua catividade é a sua própria obra» (Adorno, 2011 165). Os processos idealistas de identificação entre lógica e realidade e, consecutivamente, de definição de um sujeito para-si absoluto (constituído como uma entidade puramente lógica) conduziram à desconsideração da pertinência filosófica da confrontação subjetiva com a não-identidade, promovendo a obnubilação do efetivo conhecimento objetivo da realidade enquanto tal. O pensamento subjetivo, reduzido a uma *ratio* abstrata e identitária, posiciona-se, invariavelmente, ante si próprio: a total configuração da realidade mediante a determinação da mesma pela rede de conceitos universais potenciara a extirpação da faculdade subjetiva de pensar o não-idêntico e, no mesmo sentido, a anulação da relevância filosófica da categoria da não-identidade enquanto dimensão eminentemente constitutiva da conceptualidade filosófica¹⁵.

equação do espírito e do mundo acaba por se resolver, mas apenas com a mútua redução dos seus dois lados» (Adorno e Horkheimer, 1985: 38).

¹⁵ A este respeito, poder-se-ia pensar numa «desagudização da crítica», subjacente a tal filosofia idealista sustentada num conceito de subjectividade total, tal como Habermas, em *Der Philosophische Diskurs der Moderne*, delinea e sustenta: «[r]ecordemos o problema inicial. Uma modernidade sem modelo, aberta ao futuro, ansiosa por inovações, só pode ir buscar os seus critérios a si mesma. O princípio da subjectividade, de onde provém a própria consciência temporal da modernidade, é oferecido como fonte única do normativo. A filosofia da reflexão, que parte do facto básico da autoconsciência, conceptualiza este princípio. A faculdade da reflexão aplicada a si mesma revela-se, claro está, também o negativo de uma subjectividade autonomizada, posta de modo absoluto. Por isso, a racionalidade do entendimento, que a modernidade sabe que é sua propriedade e a qual reconhece como único vínculo, alarga-se até à razão seguindo as pegadas de uma dialéctica do iluminismo. Contudo, enquanto saber absoluto, esta razão acaba por tomar uma forma que é de tal modo imponente que não só resolve o problema inicial da autocertificação da modernidade como o resolve *demasiado bem*: a questão sobre a autocompreensão genuína da modernidade parece ao som das gargalhadas irónicas da razão. Pois a razão ocupou agora o lugar do destino e sabe que todo o acontecer de significado essencial *já* foi decidido. Assim, a filosofia de Hegel satisfaz a necessidade da modernidade de autofundamentação somente ao preço de um alargamento da actualidade e de uma desagudização da crítica. Por fim, a filosofia retira o peso da sua presença, destrói o interesse que há por ela e recusa-lhe a vocação para a crítica. Os problemas do tempo perdem o grau de provocações porque a filosofia, que está à altura do seu tempo, lhes retirou o sentido. [...] A filosofia não pode ensinar o mundo a ser como ele deve ser; nos seus conceitos só se reflecte a realidade como ela é. Ela não se dirige mais contra a realidade, mas contra as abstracções difusas que se intrometem entre a consciência subjectiva e a razão configurada objectivamente. Após o espírito ter «dado um solavanco» na modernidade, após ter encontrado uma saída das aporias da modernidade, após ter não só penetrado na realidade, mas ter devindo nela objectivo, Hegel vê a filosofia dispensada da tarefa de confrontar a existência corrompida da vida social e política com o seu conceito. A esta *desagudização da crítica* corresponde a *depreciação da actualidade* a que viram as costas os servidores da filosofia. A modernidade elevada ao seu conceito permite uma retirada estóica da mesma. Hegel não é o primeiro filósofo que pertence aos tempos modernos, mas é o primeiro para o qual a modernidade se tornou um problema. Na sua teoria torna-se visível a constelação conceptual entre modernidade, consciência do tempo e racionalidade. No fim é o próprio Hegel que destrói essa constelação, porque a racionalidade, dilatada até ao espírito absoluto, neutraliza as condições sob as quais a modernidade adquiriu uma consciência de si mesma. Com isto Hegel não resolveu o problema da autocertificação da

Quanto mais compactamente os homens cobriam o que é diferente do espírito subjectivo com a rede de categorias, tanto mais profundamente se desabituarão da admiração perante esse *outro* e, com familiaridade crescente, se frustraram da estranheza. (Adorno, 2008b: 195)

Tomando tal em consideração, haverá que compreender a sustentação adorniana respeitante à pertinência filosófica da experiência como uma postura teórica contrária ao crescente processo de «morte da experiência» (Adorno, 2001: §19) – o qual, em última instância, conjura a inexorabilidade do aniquilamento do pensamento filosófico enquanto tal. A experiência filosófica do outro na sua não-identidade – perspectivada na sua interseção com o pensamento dialético negativo – apresenta-se como possibilidade de diluição do ideal da identidade total (que o pensamento filosófico erigira por si mesmo) e de libertação do não-idêntico da «coação espiritual» (Adorno, 2011: 18). A rutura com a dominação espiritual constitui-se, portanto, como o *telos* da experiência e do ato de pensar – e, consequentemente, da intensificação crítica do pensamento filosófico sobre si mesmo.

1.4. | A experiência filosófica do *particular não-idêntico*: a obra de arte e a sua possibilidade de configuração do *outro*

O pensamento filosófico, impondo-se como expressão da não-identidade que subjaz sob a lógica identitária que enforma a realidade, deverá orientar-se segundo a experiência do *particular* [*das Besondere*]: ao invés de persistir no ato de determinação lógica das universalidades abstratas que configuram a realidade como idêntica ao pensamento subjetivo, o ato de pensar filosófico deverá constituir-se, enquanto tal, segundo a experiência do elemento mínimo e concreto – designadamente do que neste se define como subtraído à subsunção identitária sob a pronta conceptualização universal. A dialética negativa, no seu movimento de

modernidade. Contudo, para os tempos posteriores a Hegel decorre daí a consequência de que para o tratamento deste tema só ganha opção aquele que conceber o conceito de razão *de um modo mais modesto*» (Habermas, 2010: 52-53).

rejeição da preponderância da dimensão exclusivamente sintética e conciliadora do pensamento filosófico (ditada por e fundamentada sob o ideal de sistematicidade), assumir-se-á como uma «micrologia» (Adorno, 2011: 372): o esforço filosófico e conceptual deverá definir-se como direccionado à experiência das «figuras micrológicas» (Adorno, 2008b: 542), atentando nos seus modos de refração a uma universalidade conceptual e no seu carácter de negatividade para com a organicidade do todo uniforme. O pensamento dialético, na sua força reflexiva e decompositora, possibilitará o estiolamento da aparência de identidade subjetiva que envolve o particular, procurando potenciar a irrupção da não-identidade que este, em si mesmo, concentra: a experiência do particular deverá ser filosoficamente perspectivada como experiência do não-idêntico na sua subtração aos modos identitários de dissolução e de indistinção sob as universalidades abstratas e subjetivamente configuradas que determinam a realidade na sua totalidade.

A este propósito, importará ter presente que a conceptualização da noção de *particular*, tal como o pensamento adorniano a desenvolve, não se constitui em equivalência com as teorizações dedicadas ao mesmo termo filosófico enquanto mero exemplar representativo de uma universalidade: o filósofo define o particular como uma entidade possuidora de uma espessura de *objetividade própria*, conquanto o mesmo se encontre mediado pela e imerso na universalidade dominante. Porém, tal densidade objetiva do particular não se apresenta filosoficamente concebida como logicamente fundada no pensamento subjetivo (ainda que este se imponha na sua possibilidade de determinação do conhecimento objetivo): a objetividade do particular – que o configura como um ser próprio e não-redutível a uma outra entidade – deverá ser considerada como sustentada nos estratos de não-identidade que neste subjazem e constituída no decurso de um movimento de refração do mesmo às determinações identitárias do pensamento conceptual. A mediação do particular pelo todo uniforme – a inelutável inscrição do particular na universalidade dominante – não o perpetua como um núcleo definido na sua identidade perfeita para com aquele: o particular não se afigura como um «lugar de passagem» (Adorno, 2001: §46), como uma derivação imediata ou uma decorrência parcial e parcelar de uma totalidade (como se se tratasse de um condicionado cujo fundamento do seu ser

lhe seria totalmente atribuído a partir do exterior). Contrariamente, o particular apresenta-se compreendido como uma entidade na qual se inscreve e se concentra a não-identidade (para com a universalidade dominante) – ainda que de modo latente e ocluso.

Na sua postura contrária a asseverações teóricas referentes à suposta facticidade literal do particular – que o postulam como um objeto de pensamento prontamente reconduzível a uma universalidade lógica –, a filosofia adorniana procura pensar o modo como o particular, núcleo no qual subjaz a não-identidade, se impõe enquanto elemento de contraposição perante a universalidade abstratamente uniforme e subjetivamente definida pela dominação espiritual: assim perspectivado, o particular constitui-se, não somente como um outro refratário à indistinção na identidade total, mas, inclusivamente, como negação (determinada) do sempre-igual, como momento negativo para com o todo espiritualmente configurado. O particular não mais se determina como uma confirmação lógica e fáctica da universalidade abstrata e da identidade total, mas, e de um outro modo, assume-se como um momento de contraposição e de não-identidade irreduzível, como um *momento crítico e negativo* da organicidade total – como um *outro*¹⁶.

Por conseguinte, e atentando sobre tal teorização respeitante a um direcionamento do ato de pensar filosófico à experiência do particular na sua não-identidade, importará compreender o modo como o pensamento adorniano delineia a sua atenção filosófica dedicada às obras de arte. Com efeito, as obras de arte são apresentadas e concebidas como núcleos particulares nos quais a rutura com a identidade total se revela com maior incisividade: um dos traços definidores da reflexão filosófica adorniana sobre as obras de arte consiste na perspetivação estética das mesmas enquanto elementos radicalmente particulares – a obra de arte é

¹⁶ Importará compreender que, não obstante o facto de o pensamento adorniano prolongar a conceção hegeliana respeitante à mediação dialética entre particular e universal, o filósofo não sustenta uma perfeita redução do primeiro sob o segundo. De facto, Adorno desenvolve uma advertência relativa ao modo como a filosofia hegeliana concebe a categoria lógica da mediação como uma invariante abstrata, o que, por sua vez, denuncia e traduz uma perspetivação filosófica do particular enquanto um elemento totalmente idêntico ao universal, ou, em outras palavras, um núcleo de mera confirmação da autoafirmação do universal: «[a] crítica imanente da dialética faz estalar o idealismo hegeliano. O conhecimento aponta para o particular, não para o universal. O seu verdadeiro objeto deverá ser procurado na determinação possível da diferença de tal particular, inclusivamente no que neste se relaciona com o universal que ela critica como algo, no entanto, inevitável» (Adorno, 2011: 302).

compreendida como *o radicalmente particular* [*das radikal Besondere*], como se a mesma se autodeterminasse a partir da total recusa em definir-se como momento parcelar de uma qualquer universalidade a si exterior. Filosoficamente atenta nos seus movimentos de oclusão à conceptualização universal e à lógica da identidade total, a obra de arte impõe-se como expressão máxima do particular enquanto núcleo de objetividade própria e elemento de contraposição para com a organicidade total – conquanto se encontre inelutavelmente determinada pela dominação espiritual e imersa na uniformidade abstrata.

A *méthesis* da obra de arte na aparente organicidade do todo sempre-idêntico configura-a como um momento de *estranheza* [*Fremdheit*]: «[a] estranheza ao mundo é um momento da arte; quem não percebe a arte como estranha ao mundo de nenhum modo a percebe» (Adorno, 2008b: 278). Inscrita na universalidade dominante, a obra de arte assume-se como um outro – «tudo nela se torna outro» (Adorno, 2008b: 129) –, como um ser-em-si, como que uma entidade imposta na sua separabilidade e sustentada na irredutibilidade da sua não-identidade. Ainda que submetida sob a dominação espiritual – também a obra de arte se apresenta inexpugnavelmente mediada pelo espírito total¹⁷ – e envolta na realidade subjetivamente enformada, a obra de arte modifica-se qualitativamente, rejeitando definir-se como um ente determinado, produzido e objetivado pela *ratio* identitária. Enquanto radicalmente particular, a obra apresenta-se compreendida, não apenas no

¹⁷ Neste ponto, e como facilmente se entrevê, a concepção estética adorniana relativa à determinação da obra de arte pelo espírito total poderá ser compreendida como um imediato desdobramento teórico da tese-maior da estética hegeliana: toda a obra de arte é um produto do espírito – toda a obra de arte é uma determinação do espírito, porquanto se apresente produzida e objetivada pela subjetividade. Assim, tal como a estética hegeliana, também o pensamento adorniano se apresenta delineado segundo a seguinte premissa: a definição de obra de arte como núcleo espiritual, como parcela do espírito que a si se determina enquanto arte (atente-se, todavia, que, no contexto filosófico adorniano, o conceito de espírito assume-se criticamente perspectivado como deformado num princípio dominador e opressivo sob o particular): «[o]ra, originadas e engendradas pelo espírito, a arte e as obras artísticas são de natureza espiritual, até quando, oferecendo a representação uma aparência sensível, esta esteja penetrada de espírito. Neste aspecto, já a arte se aproxima mais do espírito e do pensamento do que da natureza exterior, inanimada e inerte; o espírito revê-se nos produtos da arte. E quando a obra de arte não exprime pensamentos e conceitos, mas representa o desenvolvimento do conceito a partir de si para uma alteração no exterior, até então o espírito pode apreender-se a si mesmo na forma que lhe é própria e que é a do pensamento, e ainda reconhecer-se como tal na alteração em forma de sentimento e de sensibilidade, em suma, apreender-se a si neste outro ele-próprio. Não se julgue que, ao comportar-se para com o outro como para consigo, o espírito se torna infiel ao que realmente é, ou se esquece, apaga e mostra incapaz de apreender o que difere de si; antes compreende assim ele próprio e o seu contrário» (Hegel, 1993: 9).

seu caráter relapso a uma subsunção conceptual identitária, mas, inclusivamente, na sua *possibilidade de constituição do outro* continuamente refratário a uma perfeita indistinção do seu ser próprio sob a lógica da identidade total – *a partir da* sua imersão no sempre-igual, na universalidade abstrata e uniforme: «[a]s obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade» (Adorno, 2008b: 12).

Importará ter presente, a este respeito, que a teorização adorniana concernente à obra de arte enquanto possibilidade de configuração do outro contraposto à uniformidade abstrata apresenta-se concertada com a consideração teórica relativa à inexorabilidade da mediação da obra pela universalidade dominante: com efeito, a posição adorniana dedicada às obras de arte comporta uma perspetivação das mesmas enquanto entidades inscritas na universalidade total – tenha-se em consideração, a este propósito, que as noções de não-identidade, de particularidade e de negatividade, tal como convocadas pelo filósofo para definir a obra radicalmente particular, constituem-se como conceptualizações decorrentes de uma concepção estética de obra de arte enquanto elemento mediado pela universalidade envolvente. De facto, o pensamento adorniano não assume qualquer perspetivação respeitante às obras de arte enquanto núcleos isolados e sem relação com a totalidade; porquanto se imponha como um particular não-idêntico e negativo para com a organicidade do todo, a obra de arte exige ser pensada e compreendida a partir da consideração da sua determinação pela totalidade universal. Como tal, o pensamento filosófico dedicado às obras de arte deverá defrontar-se com a insolúvel *tensão dialética* entre particular e universal que naquelas se afigura centrada: «[a] interação do universal e do particular, que se produz inconscientemente nas obras de arte e que a estética tem de elevar à consciência, é a verdadeira necessidade de uma concepção dialética da arte» (Adorno, 2008b: 274). Consequentemente, cumprirá assinalar: «[a] dialética não constitui nenhuma indicação para se lidar com a arte, mas é-lhe inerente» (Adorno, 2008b: 215).

Neste sentido, a dialética negativa assume-se como modo de pensamento constituído na sua potencialidade de delineamento de uma compreensão filosófica da

obra de arte enquanto um núcleo particular submetido a tal universalidade abstratamente uniforme. Importará atentar, todavia, que a sustentação estética relativa à experiência filosófica da obra de arte como uma experiência «de total imersão na obra individual» (Adorno, 2008b: 273) – a qual reclama um «olhar sabático»¹⁸ (Adorno, 2001: §48), exclusiva e inteiramente a si dirigido –, não traduz nem denuncia uma suposta postura nominalista do pensamento adorniano: pelo contrário, a experiência da obra de arte particular deverá concertar a atenção e a consideração filosóficas sobre o modo como um tal particular sensível se encontra inexoravelmente inscrito na uniformidade total e, consequentemente, determinado pela dominação espiritual.

Se, na experiência do real, o universal é o genuinamente mediatizado, na arte é o particular; se, de acordo com a fórmula de Kant, o conhecimento não estético se interrogava sobre a possibilidade do juízo universal, cada obra de arte interroga-se sobre a possibilidade de um particular sob a dominação do universal. (Adorno, 2008b: 531)

Tal conceção estética respeitante a uma mediação da obra de arte particular pela universalidade dominante articula-se com a perspetivação concernente a um *caráter monadológico da obra de arte* [*die monadologische Charakter der Kunstwerks*], que determina a mesma na sua autarcia e na sua objetividade próprias: «as obras tornam-se mónadas» (Adorno, 2008b: 306). A obra de arte apresenta-se

¹⁸ Num dos aforismos de *Minima Moralia* (1951), o filósofo escreve: «Para Anatole France – Até as virtudes como a receptividade, a capacidade de descobrir o belo onde quer que se apresente, ainda no mais quotidiano e mais insignificante, e nele se regozijar, começam a exhibir um momento problemático. Outrora, na época de transbordante plenitude subjectiva, expressava-se na indiferença estética quanto à eleição do objecto, juntamente com a força de arrancar o sentido a todo o experimentado, a relação com o próprio mundo objectivo, o qual, embora em todas as suas porções ainda antagónico ao sujeito, lhe era todavia próximo e dotado de significado. Na fase em que o sujeito abdica perante o alienado predomínio das coisas, a sua disposição para perceber em toda a parte o positivo ou o belo mostra a resignação tanto da capacidade crítica como da fantasia interpretativa, que daquela é inseparável. Quem tudo acha belo está em perigo de nada achar belo. O universal da beleza não pode comunicar-se ao sujeito de outra forma excepto na obsessão do particular. Nenhum olhar alcança o belo, se não for acompanhado de indiferença, mais, de desprezo por tudo quanto é extrínseco ao olhar contemplado. Só pelo deslumbramento, pela injusta oclusão do olhar à exigência feita por todo o existente, é que se faz justiça ao existente. Ao tornar-se na sua parcialidade como o que ele é, esta sua parcialidade é concebida – e reconciliada – como a sua essência. O olhar que se perde numa beleza única é um olhar sabático. Salva no objecto algo do descanso do dia da sua criação» (Adorno, 2001: §48).

filosoficamente compreendida sob o conceito de mónada: uma mónada que reflete, a partir do seu lugar particular, a constelação do estado de coisas universal em que se encontra inserta, configurando-se como um núcleo que inclui, no seu ser próprio, a possibilidade de expressividade da totalidade envolvente.

[E]la é uma mónada: centro de forças e coisa [Ding] ao mesmo tempo. As obras de arte estão fechadas umas para as outras, são cegas e, apesar de tudo, representam no seu hermetismo o que se encontra no exterior. Em todo o caso, é assim que elas se apresentam à tradição como aquele elemento vivo e autárcico que Goethe gostava de chamar enteléquia, como um sinónimo de mónada. (Adorno, 2008b: 273)

O carácter monadológico da obra de arte e o seu momento de universalidade apresentam-se indistintamente perspectivados: a conceção relativa a uma mediação da obra pelo todo universal sustenta-se em tal teorização respeitante a uma dimensão monadológica imanente à obra enquanto particular. Todo o sentido parcelar que correntemente se atribui ao particular encontra-se filosoficamente rejeitado: o lugar particular da obra de arte configura-se, ao invés, como lugar de plena expressividade do universal. No entanto, um tal carácter monadológico definidor da obra de arte deverá constituir-se como alvo de uma consideração mais atenta: a obra radicalmente particular não se apresenta como um núcleo que reflete o universal de um modo imediato – asseverar-se-ia que tal expressividade do universal, comportada pela mesma, não se determina segundo a literalidade. Em todo o caso, o pensamento adorniano insiste na conceção de obra de arte enquanto um outro, uma entidade plena de não-identidade para com a realidade identitariamente enformada e passível de se constituir como um elemento de contraposição, de negatividade e, eventualmente, de crítica perante a organicidade do todo; na sequência de tal, o carácter monadológico da obra de arte deverá ser filosoficamente avaliado na sua possibilidade de configuração de um modo de expressividade do universal que se afigure como não-imediato e não-literal, ou, em outros termos, como *crítico*.

Todavia, tal suposta dimensão crítica que se assume como inerente ao carácter monadológico da obra de arte deverá ser cuidadosamente indagada a partir de uma atenção filosófica dirigida à constituição imanente da obra particular enquanto

entidade de objetividade própria – de facto, a obra não conjura qualquer movimento direcionado para o exterior de si (assim dita o seu hermetismo monadológico), não obstante a universalidade envolvente nela se encontrar invariavelmente inscrita. Como tal, o pensamento filosófico deverá perspetivar o pretenso sentido crítico da obra de arte mediante um movimento de reflexão sobre a sua logicidade imanente¹⁹ – isto é, sobre as suas dimensões formais e sensíveis, constitutivas da obra como núcleo particular objetivo, imposto enquanto um outro segundo *a recusa dos modos de configuração identitária*, forjados e reiterados pela dominação espiritual. Haverá que, filosoficamente, perspetivar a obra de arte (e a sua potencialidade crítica) segundo a atenta consideração da sua potencialidade de determinação de novas figuras de racionalidade subjetiva que incluam e compreendam o não-idêntico «que a compulsão à identidade oprime na realidade» (Adorno, 2008b: 16) e, correlativamente, de delineamento de «formas ainda desconhecidas» (Adorno, 2008b: 339), contrapostas à lógica soberana da identidade total e refratárias à indistinção no traçado lógico que enforma a universalidade abstrata e uniforme. A dimensão crítica que atravessa a obra de arte afigura-se, não como uma determinação essencial, mas como uma fulguração decorrente da sua constituição própria e imanente – a qual se apresenta sustentada numa rejeição dos modos de configuração postulados pela *ratio* identitária dominante. A obra de arte impõe-se como crítica da universalidade sempre-idêntica pela sua simples existência – a sua possibilidade de existência enquanto obra de arte coincide com a sua possibilidade crítica.

¹⁹ Tal como escreve Adorno no ensaio *Charakteristik Walter Benjamins*, o pensamento filosófico deverá «relacionar-se com o objeto de acordo com a sua organização interna», segundo um gesto de recusa de metodologias convencional e exteriormente definidas. (Benjamin, 1992: 9).

Capítulo 2

O conceito de *arte* e a rutura com o princípio de identidade

2.1. | A experiência subjetiva da obra de arte: a *incompreensibilidade*

A experiência filosófica da obra de arte, tal como perspectivada e compreendida no âmbito do movimento de intensificação estética do pensamento adorniano, apresenta-se como o momento no decurso do qual se revela a impossibilidade do sujeito filosófico de identificar como sua (ou de reduzir a si) a obra particular com que se defronta: a experiência filosófica da obra de arte assume-se como experiência da obra enquanto *um outro* [*ein Anderes*] – não somente separável, mas *estranho* [*fremd*] – perante o sujeito que lhe dera forma e, em última análise, perante o espírito que a determinara. Ao longo da sua experiência filosófica, a obra de arte afigura-se como que uma entidade em-si, aparentemente liberta de lastros subjetivos e espirituais – como se dissolvesse, por si mesma, as suas dimensões de produto subjetivo e de núcleo espiritual. Na sua relação com sujeito filosófico, a obra particular impõe-se como elemento refratário à ânsia subjetiva de identificação – não apenas através da sua recusa em integrar uma conceptualização universal, mas, e de um modo mais contundente, mediante a negação de si enquanto entidade idêntica (no sentido de totalmente produzida, objetivada e determinada) à subjetividade elevada a espírito absoluto.

O sentido de oclusão que envolve a experiência filosófica da obra de arte não deverá ser somente compreendido a partir da consideração da confrontação do sujeito com a insuficiência lógica e cognitiva das suas formas de conceptualização categorial: haverá que atentamente perspetivar tal movimento de subtração da obra de arte a uma conceptualização universal e identitária (postulada pelo pensamento subjetivo) sob o sentido de possibilidade de uma rejeição, comportada e efetivada pela obra enquanto tal – a saber, a rejeição de cumprimento do seu conceito próprio,

ou seja, a sua definição como produto subjetivo e espiritualmente determinado. A experiência filosófica da obra de arte configura-se, por conseguinte, como a experiência da obra nos seus movimentos de negação imanente desenvolvidos sobre si mesma, designadamente sobre a sua definição espiritual, sobre o seu modo-de-ser produto subjetivo e núcleo espiritual. Como tal, o pensamento filosófico, no seu movimento de intensificação estética, deverá atentar demoradamente no modo como a obra particular conjura e concretiza, no momento da sua experiência subjetiva, a negação do seu conceito próprio e, consecutivamente, a sua própria transfiguração num pretense em-si, ausente de determinações subjetivas e espirituais, e refratário a um saber de si enquanto produto e manifestação da subjetividade elevada a totalidade absoluta. Não obstante o facto de a obra de arte se apresentar – efetivamente – constituída como uma entidade subjetivamente produzida e espiritualmente determinada, o pensamento filosófico deverá experienciar a mesma sob o sentido da impossibilidade do sujeito de identificar como produto seu (ou de reduzir a si) um tal particular sensível.

A experiência filosófica da obra de arte – que, em todo o caso, é sempre uma experiência *subjetiva*, uma experiência desenvolvida pelo sujeito filosófico perante a obra de arte na sua oclusão à identificação de si como produto subjetivo – desenvolve-se sob o eixo da *incompreensibilidade* [*die Unverständlichkeit*]. Tal incompreensibilidade assume-se como o conteúdo experiencial que o pensamento filosófico deverá procurar compreender enquanto tal: a *compreensão* [*das Verstehen*] da obra de arte deverá delinear-se como *compreensão da incompreensibilidade* que atravessa a relação da obra com a subjetividade. Haverá que ter presente, todavia, que a incompreensibilidade imposta pela obra de arte não deverá ser postulada como um momento inicial da experiência filosófica da mesma, o qual poderia ser subjetivamente resolvido ou superado por um momento posterior, mas, e sob outra perspetiva, a confrontação subjetiva com a incompreensibilidade deverá estender-se ao longo de todo o ato de pensamento estético, constituindo-se como cerne da reflexão filosófica dedicada à obra de arte: «[a] tarefa de uma filosofia da arte não é tanto escamotear o momento do incompreensível à custa de explicações – como o fez fatalmente a especulação –, mas compreender a própria incompreensibilidade»

(Adorno, 2008b: 526).

Importará considerar, a este propósito, que a incompreensibilidade, conteúdo da experiência subjetiva da obra de arte, se apresenta definida como um *momento objetivo* da obra enquanto tal – e não como um suposto sentimento estético subjetivo, eventualmente decorrente da confrontação do sujeito com a insuficiência lógica do conceito na sua função de subsunção identitária de um tal particular sensível. O caráter ocluso da obra de arte perante o espírito total e dominante, conjurado segundo a sua recusa de cumprimento do desdobramento do seu ser-em-si num *ser-para-outro*, afigura-se como um dos traços constitutivos da sua objetividade própria. Asseverar-se-ia: a incompreensibilidade é um momento objetivo – e não subjetivo – da experiência filosófica da obra de arte. Com efeito, a objetividade da obra de arte encontra-se sustentada na sua oclusão *para-outro*, a saber, *para-nós*, para o sujeito filosófico na sua pretensão identitária (no seu impulso de identificação de tal obra como sua): a objetividade da obra de arte não se configura como uma decorrência lógica da função subjetiva de produção de conhecimentos objetivos, mas, ao invés, constitui-se segundo um movimento de subtração de um tal particular ôntico ao pensamento conceptual. Em última instância, a dimensão de objetividade da obra de arte concerta-se com a sua dimensão de *autonomia* [*die Autonomie*] (compreenda-se: autonomia perante o espírito total): a obra de arte determina-se como um ser pleno de objetividade porquanto se imponha enquanto um em-si autonomamente separável da empiria e irredutivelmente refratário a um desvelamento de si para-outro: «[a] arte fecha-se, mediante a sua expressão, ao ser-para-outro que avidamente a devora e fale em si» (Adorno, 2008b: 174). Poder-se-ia afirmar que, no movimento de intensificação estética do pensamento adorniano, os conceitos de objetividade e de autonomia, constituídos como momentos de reflexão dedicados à obra de arte particular, apresentam-se determinados sob um sentido de rutura com a estética e a filosofia idealistas. De facto, no âmbito filosófico adorniano, objetividade e autonomia surgem como conceitos desvinculados da sua inscrição na metafísica idealista e, conseqüentemente, da esfera da autoposição lógica da subjetividade erigida em totalidade para-si.

2.2. | Autorreflexão e autonomia da arte: a subtração à dominação espiritual

A questão estética relativa à constituição da autonomia da obra de arte, tal como o pensamento adorniano a apresenta, deverá ser indagada e compreendida segundo uma cuidada atenção dirigida à autorreflexão interna que a própria obra de arte desenvolve – nomeadamente sobre a sua definição de *núcleo espiritualmente determinado*. Tal autorreflexão da obra de arte delinea-se sob um eixo de negação do princípio de identidade, subjetivamente afirmado e reiterado como princípio configurador da realidade. Na sua recusa em autoconstituir-se mediante os postulados identitários que presidem ao espírito total, a obra de arte reforça e intensifica a sua objetividade e a sua autonomia próprias – impondo-se, enquanto tal, como um outro contraposto ao *sempre-igual* [*das Immergleiche*] que enforma a empiria circundante e, em última instância, à *dominação espiritual* [*die geistige Herrschaft*].

O sentido de rejeição da lógica da identidade abstrata apresenta-se como um momento de autorreflexão da obra de arte – um momento no qual se efetiva a possibilidade de negação do seu conceito próprio, o qual, estabelecido sob o primado de identidade, a define no seu modo-de-ser ente artificial, subjetivamente produzido e espiritualmente determinado: «[s]ó no progresso da reflexão é que o princípio de identidade se revela também como ilusório na obra de arte, porque outro é o que constitui a sua autonomia» (Adorno, 2008b: 491). A experiência filosófica da obra de arte deverá percorrer e perscrutar tais movimentos de negação do seu conceito identitariamente determinado: a obra particular deverá ser filosoficamente compreendida na sua ânsia de dissolução do seu modo constitutivo de entidade produzida pelo espírito total. Poder-se-ia asseverar: as considerações filosóficas e estéticas concernentes à questão da autonomia da obra de arte deverão orientar-se segundo o sentido de *oclusão para-outro* conjurado pela obra particular, perspetivando criticamente os movimentos de negação concertada da lógica do idêntico (a qual dá forma a toda a conceptualização filosófica), tal como estes se afiguram inscritos na arte.

Haverá que ter presente, a este respeito, que a teorização adorniana dedicada à obra de arte enquanto entidade contraposta à dominação espiritual – entidade que

se impõe como um outro, negando, em si mesma, as suas dimensões subjetivas e espirituais – assume-se como uma posição filosófica inversa à concepção estética hegeliana relativa a um processo de total e plena *espiritualização da arte* [*die Vergeistigung der Kunst*], um processo de máxima determinação da arte pelo conceito de espírito. De facto, e segundo a posição adorniana, a arte não se delinea, a si mesma e no seu conceito, ao longo de um movimento evolutivo de progressiva identificação com o espírito. Contrariamente, a arte apresenta-se perspectivada nos seus movimentos de subtração à dominação espiritual e na sua *não-identidade* [*die Nichtidentität*] para com o espírito total. No contexto do pensamento adorniano, a obra de arte encontra-se compreendida no seu gesto refratário a um possível saber de si como determinação ou manifestação espiritual – como se a sua dimensão de produto espiritual, tão proclamada pela estética hegeliana, se afigurasse totalmente estiolada. Poder-se-ia ler a perspectiva adorniana concernente à constituição da autonomia da obra de arte como uma inflexão da tese-maior da estética hegeliana respeitante a uma progressiva – e crescentemente mais perfeita – determinação da arte pelo conceito de espírito. Com efeito, o pensamento adorniano insiste na rutura teórica com tal concepção idealista de sustentação da autonomia da arte na sua determinação espiritual e de preconização da perfeita equivalência entre uma maior autonomia da arte e uma mais intensa determinação da mesma pelo espírito enquanto totalidade para-si.

Como tal, e traçando um breve excurso pelas teses centrais da estética hegeliana, impor-se-á como pertinente compreender o modo como a questão da constituição da autonomia da arte se definira como profundamente comprometida com a sustentação teórica de uma determinação espiritual – subjetiva, e, portanto, oposta, na sua superioridade própria, à natureza – da obra enquanto tal. Assim, se a concepção de autonomia estética se apresenta primeiramente pensada por Kant, na sua *Kritik der Urteilskraft* [*Crítica da Faculdade do Juízo*], como autonomia do juízo de gosto estético perante o modo de julgar científico segundo conceitos determinantes²⁰,

²⁰ Em *Kritik der Urteilskraft* [*Crítica da Faculdade do Juízo*], o pensamento kantiano apresenta e desenvolve a teorização estética dedicada ao juízo de gosto enquanto distinto do juízo lógico-científico: «[o] juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação *não* pode ser *senão* *subjectivo*. [...] Aqui a representação é referida inteiramente ao sujeito e na verdade ao seu

haverá que ter presente que é, com efeito, na estética hegeliana que se anuncia, de um modo definitivo, a concepção estética da superioridade da arte como domínio autónomo – porque *espiritual* [*geistig*] –, perante o belo natural, compreendido este como um momento pré-estético e indigno, em si mesmo, de se apresentar enquanto tal ao pensamento filosófico²¹. Neste sentido, e rejeitando deter-se sobre o belo natural enquanto objeto de pensamento filosófico, a estética hegeliana procede à consideração teórica do conceito de *artificial* [*künstlich*] enquanto conceito positivo

sentimento de vida, sob o nome de sentimento de prazer e de desprazer, o qual funda uma faculdade de distinção e julgamento inteiramente peculiar, que em nada contribui para o conhecimento, mas somente mantém a representação dada no sujeito em relação com a inteira faculdade de representações, da qual o ânimo se torna consciente no sentimento do seu estado» (Kant, 1998: §1). Continuamente, cumprirá compreender: «[o] juízo de gosto distingue-se do juízo lógico no facto de que o último subsume num conceito. [...] Não obstante ele é semelhante ao juízo lógico no facto de afirmar uma universalidade e uma necessidade, mas não segundo conceitos do objecto, consequentemente apenas subjectiva. Ora, visto que num juízo os conceitos formam o seu conteúdo (o que pertence ao conhecimento do objecto), e que porém o juízo de gosto não é determinável por conceitos, assim este funda-se somente sobre a condição formal subjectiva de um juízo em geral. A condição subjectiva de todos os juízos é a própria faculdade de julgar ou a faculdade do juízo. Utilizada com respeito a uma representação pela qual um objecto é dado, esta faculdade requer a concordância de duas faculdades de representação, a saber da faculdade da imaginação (para a intuição e a composição do múltiplo da mesma) e do entendimento (para o conceito como representação da unidade desta compreensão). Ora, visto que aqui nenhum conceito de objecto se situa no fundamento do juízo, ele somente pode consistir na subsunção da própria faculdade da imaginação (numa representação pela qual um objecto é dado) na condição de o entendimento em geral chegar da intuição a conceitos. Isto é, visto que a liberdade da faculdade da imaginação consiste no facto que esta esquematiza sem conceitos, assim o juízo de gosto tem que assentar numa simples sensação das faculdades reciprocamente vivificantes da imaginação na sua *liberdade* e do entendimento na sua *conformidade a leis*, portanto, num sentimento que permite ajuizar o objecto segundo a conformidade final da representação (pela qual um objecto é dado) à promoção da faculdade de conhecimento no seu livre jogo; e o gosto enquanto faculdade de juízo subjectiva contém um princípio de subsunção, não das intuições em *conceitos*, mas sim da *faculdade* das intuições ou apresentações (isto é da faculdade da imaginação) na *faculdade* dos conceitos (isto é o entendimento), na medida em que a primeira na sua *liberdade* concorda com a segunda na sua *conformidade a leis*» (Kant, 1998: §35).

²¹ Nas suas *Vorlesungen über Ästhetik* [*Lições sobre Estética*], Hegel define o âmbito de estudo da estética, determinando o belo artístico como objeto próprio de tal disciplina filosófica: «[e]sta obra é dedicada à estética, quer dizer: à filosofia, à ciência do belo e, mais precisamente, do belo artístico, pois dela se exclui o belo natural. Para justificar esta exclusão, poderíamos dizer que a toda a ciência cabe o direito de se definir como queira; não é, porém, em virtude de uma arbitrária decisão que só o belo artístico é o objecto escolhido pela filosofia. [...] Segundo a opinião corrente, a beleza criada pela arte seria muito inferior à da natureza e o maior mérito da arte residiria em aproximar as suas criações do belo natural. Se, na verdade, assim acontecesse, ficaria excluída da estética, compreendida como a ciência unicamente do belo artístico, uma grande parte do domínio da arte. Mas contra esta maneira de ver, julgamos nós poder afirmar que o belo artístico é superior ao belo natural por ser um produto do espírito que, superior à natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, à arte; por isso é o belo artístico superior ao belo natural. Tudo quanto provém do espírito é superior ao que existe na natureza. A pior das ideias que perpassa pelo espírito de um homem, é melhor e mais elevada do que uma grandiosa produção da natureza – justamente porque essa ideia participa do espírito, porque o espiritual é superior ao natural. [...] Ora só o espírito engendra o belo artístico que, como produto do espírito, é superior à natureza. [...] A superioridade do belo artístico provém da participação no espírito e, portanto, na verdade, se bem que aquilo que existe só exista pelo

– analogamente, também a tendência estética, até então dominante, de perspetivação da arte e do seu conceito segundo enquadramentos conceptuais decorrentes do belo natural constitui-se como alvo de uma declarada recusa por parte do pensamento hegeliano. Delineada segundo os moldes do idealismo metafísico, a estética hegeliana desenvolve um outro modo de pensar a arte: esta apresenta-se filosoficamente identificada com o sujeito concebido como *espírito para-si*²². Do mesmo modo, a definição espiritual de arte – toda a obra de arte assume-se definida como produto espiritual – sustenta a autonomia da mesma enquanto tal e no seu conceito próprio: a arte impõe-se como esfera autónoma mediante a afirmação da sua superioridade sobre a natureza, decorrente, por seu turno, da sua determinação espiritual e do seu modo-de-ser produto do sujeito livre e infinito perante aquela.

O belo natural desapareceu da estética através da dominação crescente do conceito de liberdade e de dignidade humana inaugurado por Kant, consequentemente só transplantado para a estética de Schiller e Hegel, conceito esse segundo o qual nada

que lhe é superior, e só graças a esse superior é o que é e possui o que possui. Só o espírito é verdade. Só enquanto espiritualidade existe o que existe» (Hegel, 1993: 2-3). E, segundo tal perspetiva, haveria que asseverar: «[a] obra de arte provém, pois do espírito e existe para o espírito, senhora de uma superioridade que consiste em ser uma obra perene enquanto o produto natural, dotada da vida, é perecível. [...] A obra de arte é, por isso, superior a qualquer produto da natureza que não efectua esta passagem pelo espírito. [...] Tudo quanto pertence ao espírito é superior ao que se encontra em estado natural» (Hegel, 1993: 25).

²² «É um velho preceito, este de que a arte deve imitar a natureza: encontra-se já em Aristóteles. Quando a reflexão ainda estava nos seus primórdios poderia satisfazê-la tal concepção, que contém sempre alguma coisa de justificável com boas razões e que nos aparecerá como um momento, entre outros, do desenvolvimento da ideia. Segundo esta concepção, o fim essencial da arte consistiria na hábil imitação ou reprodução dos objectos tal como existem na natureza, e a necessidade de uma reprodução assim feita em conformidade com a natureza seria uma origem de prazer. Esta definição atribui à arte uma finalidade puramente formal, a de refazer, com os meios de que o homem dispõe, aquilo que existe no mundo natural e tal como existe. [...] Que pretende o homem ao imitar a natureza? Experimentar-se a si próprio, mostrar habilidade, e regozijar-se por ter fabricado uma coisa com a aparência natural. [...] Maior prazer deveria sentir o homem produzindo algo que proviesse de si, que lhe fosse próprio, a que pudesse chamar seu. Qualquer utensílio técnico, como um navio ou, mais particularmente, um instrumento científico dar-lhe-á, por ser uma obra própria, maior prazer do que uma imitação. O pior dos utensílios técnicos terá, a seus olhos, mais valor, e pode ficar orgulhoso por haver inventado o martelo e o prego que são invenções originais e não imitadas. Mostra o homem mais habilidade nas produções provenientes do espírito do que nas imitadas da natureza. [...] Pretendendo que a imitação constitua o fim da arte, que a arte consista, por conseguinte, numa fiel imitação do que existe já, coloca-se a lembrança na base da produção artística. Priva-se, assim, a arte da liberdade, do poder de exprimir o belo. O homem pode, decerto, ter interesse em produzir aparências como a natureza produz formas. Mas não se pode tratar de um interesse puramente subjectivo em que o homem se limita a querer mostrar destreza e habilidade sem considerar o valor objectivo daquilo que é sua intenção produzir. Ora, o valor de um produto provém do conteúdo, na medida em que este participa do espírito. Como imitador, o homem não ultrapassa os limites do natural, ao passo que o conteúdo deve ser de natureza espiritual» (Hegel, 1993: 13-15).

no mundo se deve respeitar a não ser o que o sujeito autónomo a si mesmo deve.
[...] A obra de arte tanto se identifica com o sujeito como outrora ela própria
deveria ser natureza. (Adorno, 2008b: 101-102)

Porém, no contexto estético hegeliano, a autonomia da arte não se configura apenas segundo a exclusão da heteronomia natural: a identificação idealista entre arte e espírito implica ainda um outro sentido para o fechamento da esfera da arte a qualquer tipo de heteronomia, porquanto também o sentido de imitação da tradição artística se encontra totalmente rejeitado. Não somente a heteronomia natural mas também a heteronomia tradicional sucumbem perante a total liberdade da «subjectividade infinita e espiritual em si mesma» (Hegel, 1993: 292). Recorde-se que, no interior do pensamento estético hegeliano, a arte mais espiritualizada – a arte romântica (um momento final e mais perfeito da arte) – apresenta-se filosoficamente postulada como um momento de expressão da liberdade do espírito que, no decurso do seu movimento de autodeterminação, fora superando a heteronomia de configurações normativas provenientes da tradição artística. O sentido histórico-evolutivo da arte, eixo teórico que sustém a estética hegeliana, compreende a possibilidade de autoafirmação do espírito segundo um movimento progressivo de reiteração da sua liberdade sobre a heteronomia tradicional da arte (de tal modo que Hegel proclamara um estágio de máxima liberdade à arte e ao artista da sua época e futuros²³). Na decorrência de tal processo de autodeterminação – e de autoafirmação – do espírito, o *conteúdo de objetividade* da arte mais espiritualizada constitui-se

²³ «A fidelidade a um conteúdo particular e a um modo de expressão que lhe seja adequado é, para o artista moderno, uma coisa do passado, e a mesma arte se tornou um instrumento livre que o artista pode aplicar, na medida dos seus dons técnicos, a qualquer conteúdo de qualquer natureza. É assim que o pintor se coloca acima das formas e figuras consagradas, evolui livremente e não se subordina aos conteúdos e concepções que outrora se impunham à sua consciência como sagrados e eternos. Já não há conteúdo nem forma que seja imanente à interioridade à *natureza*, à substancial essência inconsciente do artista que não recusa nenhum objecto desde que ele não contrarie a lei formal que lhe exige beleza e virtualidades de tratamento artístico. Não há hoje assuntos libertos desta relatividade e os que a ultrapassam não se impõem à representação artística com uma necessidade absoluta. [...] Do que o grande artista de hoje sobretudo precisa é de um livre desenvolvimento do espírito que lhe permita que todos os preconceitos, superstições e crenças com tendência a prenderem-se a concepções e formas determinadas, se tornem simplesmente aspectos e momentos que o espírito livre pode dominar, recusando-lhes o valor de condições sagradas e intangíveis a que se deve submeter e antes as recriando e revalorizando com um conteúdo mais elevado. É assim que todos os assuntos e todas as formas estão hoje à disposição do artista que soube, com o seu talento e o seu génio, libertar-se da prisão a uma determinada forma de arte a que, até então, estava condenado» (Hegel, 1993: 337-338).

como «interioridade consciente de si própria» (Hegel, 1993: 52), ou, em outras palavras, como espírito que se sabe a si mesmo na arte enquanto liberdade e infinitude²⁴. O espírito apresenta-se, portanto, filosoficamente erigido como *conteúdo de verdade* da arte, autodeterminando-se em cada obra particular e movendo-se sob um sentido de progressiva evolução histórica, conjurado segundo um *telos* de maior liberdade. O *princípio de subjetividade – de interioridade* – assume-se, progressivamente, como o princípio constitutivo da arte: «[e]m mais nenhum lugar, talvez, a não ser na estética, se torna tão evidente a dissecação de tudo o que não é dominado pelo sujeito» (Adorno, 2008b: 101).

Como tal, e de acordo com a leitura adorniana, a autonomia da arte afigura-se compreendida, no contexto do pensamento estético hegeliano, segundo o delineamento teórico de um movimento histórico-estético de maximização da dimensão espiritual da mesma: quanto mais plenamente espiritual, quanto mais

²⁴ «Na arte romântica, o elemento espiritual é o elemento predominante, o espírito goza da sua plena liberdade e, seguro de si, não teme as aventuras e as surpresas da expressão exterior, não recusa perante os desvaios das formas. Como um elemento accidental poderá ele tratar o sensível mas sempre o percorrerá de um fluido de espiritualidade que transforma a aparência em realidade necessária. Dir-se-á, pois que, nesta terceira fase, a livre e concreta espiritualidade, tal como deve ser apreendida pela interioridade espiritual, constitui o objecto da arte. [...] Daí provém, como na arte simbólica, a inapropriação da ideia e da forma, a separação delas, a indiferença de uma para com a outra; há, todavia, entre a arte simbólica e a romântica, uma diferença: a de que a ideia, defeituosa no símbolo em resultado de um defeito da forma, atinge no romantismo o mais alto grau de perfeição e, em virtude da sua comunhão com a alma e o espírito, subtrai-se à união com o sensível e o exterior e procura em si própria a sua realidade sem precisar de recorrer, para se manifestar, a meios sensíveis ou, pelo menos, de se sujeitar à influência deles» (Hegel, 1993: 53). De acordo com tal quadro teórico, importará, ainda, atentar: «[q]uando [...] a ideia do belo se concebe a si mesma como sendo o espírito *absoluto* e, por conseguinte, livre em si e para si, já ela não tem a possibilidade de se realizar plenamente por meios exteriores, pois só como *espírito* existe. Assim destrói ela a fusão entre o fundo interno e a manifestação exterior, e regressa a si mesma. E assim surge a arte romântica: como, em virtude da sua livre espiritualidade, o seu conteúdo exige mais do que lhe poderia dar a representação exterior e corpórea, a arte romântica mostra-se completamente indiferente à forma. Disso provém uma nova cisão do fundo e da forma mas, por razões opostas às que encontramos nas obras de arte simbólica. Resumiremos estas breves considerações dizendo, pois, que a arte simbólica *procura* realizar a união entre a significação interna e a forma exterior, que a arte clássica *realizou* essa união na representação da individualidade substancial que se dirige à nossa sensibilidade, e que a arte romântica, espiritual por essência, a *ultrapassou*» (Hegel, 1993: 173). No mesmo sentido, haverá que considerar: «algo, no entanto, existe de mais elevado do que a bela representação do espírito numa forma sensível, directa, criada até pelo espírito como sua adequação. É que aquela união, realizada no elemento exterior e que imprime à realidade sensível uma existência conforme e adequada, não deixa de estar em oposição com o verdadeiro conceito de espírito. Mostram-se precários o repouso e a tranquilidade que o espírito julgava ter encontrado na exteriorização corporal, e ele sente-se cada vez mais impelido a fechar-se em si mesmo, a procurar o repouso num acordo consigo mesmo. A aparentemente sólida e simples totalidade do ideal desagrega-se e cinde-se em duas: a do subjectivo em si e a da manifestação exterior, cisão esta que vai permitir ao espírito realizar uma pacificação mais profunda num mais íntimo acordo com o seu próprio domínio interior» (Hegel, 1993: 291-292).

liberta de toda a heteronomia, mais autónoma a arte se apresentará em si mesma. Correlativamente, o conceito de arte, tal como elaborado pela estética hegeliana, configura-se como indistinto de uma definição espiritual da mesma: a identidade própria da arte é a sua identidade espiritual. Asseverar-se-ia: o conceito de arte apresenta-se definido e sustentado – como se de um mero desdobramento lógico se tratasse – segundo o conceito de espírito. Este, o espírito, é elevado a fundamento da autonomia da arte – ou, de um modo mais breve, mas não menos preciso: a fundamento da arte enquanto tal.

Assim perspectivada pelo pensamento adorniano, a estética hegeliana afigura-se deformada num sistema dedutivo – no interior do qual a verdade de cada obra particular deverá ser deduzida a partir do fundamento supremo e soberano: o conceito de espírito. Por fim, tal desfiguração do conceito de *espírito da arte* [*der Geist der Kunst*] num ideal dedutivo apresenta-se criticamente avaliado pelo pensamento adorniano como potencialidade de advogação da recusa da atenção filosófica (nos seus contornos profundamente dialéticos) à obra de arte individual e, consecutivamente, como possibilidade de reiteração da anulação da relevância filosófica e estética da experiência filosófica da mesma: «[na estética hegeliana] [...] o sistema dedutivo impede o abandono aos objectos» (Adorno, 2008b: 535). Em última instância, no âmbito do pensamento estético hegeliano, cada obra de arte encontrar-se-á inexoravelmente perspectivada como um mero exemplar representativo, que confirma, na sua verdade exteriormente ditada e fundada, o sempre-idêntico, o espírito.

Em Hegel, o espírito na arte, enquanto grau do seu modo de manifestação, era dedutível a partir do sistema e, por assim dizer, nítido em todo o género artístico e potencialmente em cada obra de arte, à custa do atributo estético da ambiguidade. A estética, porém, não é uma filosofia aplicada, mas sim filosófica em si. [...] Paradoxalmente, a metafísica do espírito de Hegel provoca como que a reificação do espírito na obra de arte em ideia fixável, ao passo que a ambiguidade kantiana do sentimento de necessidade e do seu carácter simultaneamente não-dado, não manifesto, se mantém mais fiel à experiência estética do que a ambição mais moderna de Hegel de pensar a arte a partir do interior e não do exterior através da

sua constituição subjectiva. Se com esta expressão Hegel tem razão, ela não deriva de modo nenhum de um conceito supremo sistemático, mas da esfera específica da arte. (Adorno, 2008b: 144-145)

O movimento adorniano de inversão teórica de tal tendência estética de contínua postulação da total espiritualização da arte apresenta-se desenvolvido sob o propósito filosófico de compreensão de um novo sentido para questão da autonomia da arte. Segundo o filósofo, a constituição da autonomia da obra de arte delinea-se segundo movimentos de rutura concertados contra a sua definição espiritual: o sentido de oclusão da obra de arte perante o sujeito filosófico e o pensamento subjetivo, tal como se revela no momento da sua experiência, determina-a como um outro, como um em-si subtraído à dominação espiritual – e nunca como uma manifestação do espírito ou como uma entidade a este idêntica. A pretensa perfeita identidade entre arte e espírito, assim postulada no âmbito da estética hegeliana, assume-se prontamente rejeitada: a indagação adorniana dedicada à obra de arte constitui-se segundo a consideração estética da autorreflexão nesta inscrita e, articulamente, mediante a atenção filosófica dirigida aos seus movimentos de negação do seu conceito, formulado sob o princípio subjetivo de identidade, que a define como produto subjetivo, espiritualmente determinado e artificialmente objetivado.

Neste sentido, a filosofia adorniana descreve modos de exteriorização-de-si – modos de negação do seu conceito identitário – que se afiguram como momentos da autorreflexão da obra particular enquanto núcleo de objetividade e de autonomia próprias: as obras de arte apresentam-se filosoficamente perscrutadas na sua «ânsia de saírem de si mesmas» (Adorno, 2008b: 103), uma vez que «a identidade não é a sua última palavra» (Adorno, 2008b: 103) nem a lógica do pensamento subjetivo e conciliador, a sua lei. Cumprirá ter presente que, segundo o filósofo, a arte não se determina segundo o eixo de uma identidade definitivamente fixada – nem a sua dimensão espiritual se constitui como uma totalidade afirmativa, nem o conceito de espírito como o fundamento proclamador da sua verdade. De um outro modo, a arte assume-se compreendida na sua recusa em cumprir um tal conceito definido segundo os moldes do primado da identidade afirmado pela dominação espiritual. Assim, o

pensamento adorniano – configurado como um modo de pensamento dialético negativo – inicia a reflexão estética sobre o modo como o conceito de arte delineia um desdobramento de si no seu oposto: a obra de arte, porquanto aspire a apresentar-se como um em-si autônomo na sua objetividade própria, assume-se perspectivada na sua pretensão de rutura com o seu conceito lógico, como se se aproximasse do seu oposto conceptual, a beleza natural [*das Naturschöne*] – designadamente no que nesta se impõe pela indefinição, pela indeterminação e pela inobjetivação, características que distinguem o belo natural na sua impossibilidade em objetivar-se num ente particularizado e, conseqüentemente, na sua oclusão perante uma conceptualização subjetiva.

2.3. | A dissolução imanente das determinações subjetivas e espirituais da obra de arte: o retorno do momento natural

A atenção filosófica adorniana dedicada à música da Segunda Escola de Viena – nomeadamente a algumas composições de Anton von Webern – traduz uma curiosa perspetivação estética respeitante a um suposto retorno do *momento natural* [*der Naturmoment*] nas obras de arte objetivadas e delimitadas nos seus contornos formais constitutivos.

A pura expressão das obras de arte liberta das interferências coisais e também do chamado materialismo natural converge com a natureza, da mesma maneira que, nas mais autênticas criações de Anton Webern, o som puro, a que se reduzem em virtude da sensibilidade subjectiva, se transforma em tom natural; no de uma natureza eloquente, é certo, linguagem sua, e não é cópia de um elemento desta. [...] [N]a grande música moderna, nada tem tanta expressão como o que se extingue, o som que emerge nu de forma compacta, no qual a arte, em virtude do seu próprio movimento, desemboca no seu momento natural. (Adorno, 2008b: 124, 126-127)

Segundo o filósofo, o delineamento de constituição e de determinação racionais e formais da obra particular não conjura um eventual afastamento da

mesma perante a natureza não-produzida e não-humana. O movimento imanente de composição formal da obra de arte – movimento esse que, profundamente determinado pela racionalidade subjetiva, configura a obra como um ser inexoravelmente produzido e objetivado – comporta um momento de concertado estiolamento de tais dimensões de produção e de *objetivação* [*die Objektivation*] artificiais: trata-se, com efeito, do momento da experiência subjetiva da obra de arte. Total e racionalmente formada e objetivada, a obra de arte apresenta-se na sua possibilidade de configuração de si como um puro inobjetivado, como que ausente dos modos de concreção coisal conceptualmente produzidos – como se a obra particular, constituída como um núcleo completamente formado, como *um formado* [*ein Geformtes*], se autodissolvesse enquanto tal, retornando a si o sem-forma, o não-composto, o não-produzido; como se o momento natural se impusesse como momento final do movimento de plena elaboração formal e objetivada da obra de arte: «[m]ediante o acabamento, o afastamento da natureza informada, retorna o momento natural, o ainda-não-formado, o não-articulado» (Adorno, 2008b: 158). Assim perspectivada, a experiência subjetiva da obra de arte poderá ser descrita como o instante no qual a obra de arte se revela na sua pretensão de apresentação de si como expressão da perfeita inobjetivação e, correlativamente, da não-conceptualidade e da não-coisalidade – como se a sua dimensão de concreção objetivada, inelutavelmente produzida pela racionalidade subjetiva, se extirpasse enquanto tal. Ou, em outras palavras: como se a obra de arte se apresentasse determinada segundo a ânsia de imposição de si como expressão da ausência do humano.

Posicionando-se perante a música de Webern, o filósofo desenvolve uma compreensão estética relativa a um delineamento reflexivo da obra de arte sobre a sua linguagem própria, efetivado sob o sentido da rejeição da discursividade e da intencionalidade humanas. Ao longo da sua experiência subjetiva, a obra de arte assume-se na sua aspiração de constituição de si como um «não-intencional puro e simples» (Adorno, 2008b: 125), como que apresentando-se enquanto um ser-em-si profundamente ocluso aos homens: «a arte gostaria de se aproximar daquilo que, na linguagem da natureza, se oculta aos homens» (Adorno, 2008b: 123), enquanto um

ser-em-si totalmente percorrido pela mudez, pela ausência de linguagem: «o facto de a linguagem afastada de toda a significação não ser uma linguagem que fala funda a afinidade com o mutismo» (Adorno, 2008b: 126).

A obra de arte afigura-se filosoficamente atentada na sua pretensão de, mediante meios humanos, «realizar o falar do não-humano» (Adorno, 2008b: 124): o emudecimento de eventuais determinações decorrentes da discursividade e da lógica de significações inerentes à linguagem humana configura-se como um momento reflexivo desenvolvido no espaço interior da obra de arte – o qual potencia, em última instância, a superação da sua dimensão de produto humano, subjetivamente e espiritualmente determinado. A obra de arte assume-se perspectivada na sua aspiração de apresentação de si como não-referenciável, ou como pura expressão de si mesma – poder-se-ia asseverar: como *natureza primeira* [*die erste Natur*], liberta da inexorabilidade das suas mediações subjetivas e espirituais, como que «ultrapassa[ndo] todo o intra-humano» (Adorno, 2008b: 117).

Tomando tal em consideração, haverá que compreender a conceção adorniana relativa à constituição da obra particular como um ser-em-si (objetivo e autónomo) na sua articulação teórica com a perspetivação estética concernente a uma pretensão de *semelhança com o belo natural* inscrita na arte enquanto tal – particularmente no modo como aquela, a beleza natural, se encontra ausente de objetivação artificial e, consequentemente, de determinação subjetiva e espiritual: «[e]mbora o carácter determinado da arte tenda a ultrapassar o da natureza, tem no entanto o seu protótipo na expressão dela e não no espírito, que os homens lhe atribuem» (Adorno, 2008b: 121). Segundo tal linha de pensamento, a dimensão de objetividade da obra de arte – esteticamente compreendida em articulação com o seu carácter autónomo de ser-em-si ocluso ao pensamento subjetivo e ao espírito dominante – apresenta-se filosoficamente perscrutada como «reflexo do ser-em-si da natureza» (Adorno, 2008b: 113). De facto, a constituição da obra de arte como um núcleo autónomo e contraposto, na irreducibilidade da sua não-identidade, ao espírito total determina-se sob a sua aspiração de dissolução imanente das suas dimensões de produto ou manifestação do espírito e de ente artificialmente objetivado – como que efetivando uma suposta possibilidade de tornar-se a si mesma semelhante à beleza natural na sua

pura inobjetivação, na sua total ausência de lastros subjetivos e espirituais. Por conseguinte, o movimento de negação do seu conceito próprio (porquanto este se afigure formulado segundo os moldes da lógica do idêntico) deverá ser indagado em concertação com a consideração teórica de uma tal ânsia da arte em dissolver-se enquanto arte e, no mesmo sentido, em assemelhar-se à beleza natural – seu oposto conceptual –, nomeadamente ao que nesta se apresenta subtraído à discursividade e à conceptualidade subjetivas: «[e]ste [o belo natural], porém, é indefinível segundo o cânone de conceitos universais, porque o seu próprio conceito possui a sua substância no que se esquia à conceptualização universal» (Adorno, 2008b: 113).

A indefinição conceptual e a inobjetivação, marcas da natureza enquanto fenómeno estético, são consideradas e concebidas como dimensões que se prolongam na e que atravessam a experiência subjetiva da obra de arte: na decorrência da sua experiência subjetiva, a obra particular, como que descrevendo um movimento de aproximação à beleza natural, impõe-se como «imprecisão do objecto não menos que do conceito» (Adorno, 2008b: 116), ocultando-se ao pensamento subjetivo e à conceptualidade lógica. A experiência subjetiva da obra de arte apresenta-se filosoficamente compreendida como um momento no decurso do qual a obra inicia, por si mesma e sobre si mesma, a decomposição da sua dimensão de produto humano, artificialmente objetivado e determinado pelo espírito dominante. Oclusa, na sua não-identidade, ao sujeito filosófico e ao espírito total, a obra de arte assume-se perspectivada no seu movimento de negação imanente do seu «momento de artefacto» (Adorno, 2008b: 17), da sua dimensão de produto artificialmente configurado: o seu «ser produzido (Adorno, 2008b: 17)» – que a define como *um fabricado, um feito* [*ein Gemachtes*] – constitui-se como alvo de um estiolamento interno. A dimensão coisal objetivada (e produzida pela racionalidade subjetiva) apresenta-se imanentemente dissolvida na tessitura sensível e formal da obra de arte – os momentos de produção e de objetivação da obra particular, condições de possibilidade de determinação da mesma enquanto tal, afiguram-se delineados sob o eixo da sua própria extirpação: «[a]s obras de arte são coisas que tendem a rejeitar a sua coisalidade. [...] Às obras de arte é essencial que a sua textura coisal, em virtude da sua constituição, faça delas algo de não-coisal; a sua coisidade é o *medium* da sua

própria superação» (Adorno, 2008b: 418).

Impondo-se, ao longo da sua experiência subjetiva, como um outro, a obra de arte inicia a diluição da sua literalidade material e coisal, negando-se enquanto ente objetivado e reforçando, na sua imanência própria, as suas irredutibilidade e não-identidade para com a realidade circundante dos objetos configurados pela racionalidade objetivante. Tal acontece com o belo natural, também a experiência subjetiva da obra de arte se determina como experiência do inobjetivado, do não-formado, do não-conceitualizado, isto é, de algo que se encontra totalmente liberto dos modos de objetivação empírica que enformam o mundo de objetos produzido pelo humano.

Se se pensa possuir imediatamente os pormenores das obras de arte, estes esvanecem-se no indeterminado e no indistinto: por mais profundamente que estejam mediatizados. Tal é a manifestação da aparência estética na estrutura das obras de arte. O particular, seu elemento vital, volatiliza-se, a sua concreção evapora-se sob o olhar micrológico. O processo, solidificado em cada obra de arte em algo de objectal, resiste à sua fixação num *isso-aí* (*Dies da*) e dissolve-se novamente no lugar de onde proveio. A exigência de objectivação das obras de arte nelas próprias se arruina. (Adorno, 2008b: 158)

Poder-se-ia porventura afirmar que, na decorrência do movimento de oclusão da obra de arte para-outro, o pretenso desdobramento do seu ser-em-si em ser-para-nós afigura-se negado em virtude de um outro modo de desdobramento – o qual, por sua vez, se encontra amplamente afastado do saber subjetivo da obra de arte como produto e determinação espirituais: no momento da experiência subjetiva da obra de arte, esta assume-se refratária a um desvelamento de si para-nós, surgindo como que desdobrada no seu oposto, isto é, em beleza natural, inobjetiva, aconceptual e não-humana²⁵.

²⁵ Importará ter presente, todavia, que tal ânsia da arte em assemelhar-se à beleza natural não se delineia segundo o eixo de uma suposta aspiração de produção de reproduções particularizadas de concretos reais, mas, ao contrário, sob o sentido de uma pretensão de pura inobjetivação, de libertação da coação à identidade, à coisalidade e à conceptualização subjetivas e, consequentemente, de dissolução da referencialidade da linguagem e da intencionalidade humanas: «[a] arte não imita nem a natureza, nem um belo natural singular, mas o belo natural em si» (Adorno, 2008b: 116). Com efeito, a obra de arte não pretende ser natureza nos seus elementos e momentos imanentes, mas aspira a apresentar-se, perante o pensamento subjetivo, como um inobjetivado não-produzido e não-humano,

A indagação dedicada à obra de arte e aos seus modos de exteriorização-de-si – aos seus movimentos de dissolução interna de determinações subjetivas e espirituais – deverá ser compreendida em articulação com a consideração do modo como o pensamento adorniano desenvolve a refutação de concepções estéticas apontadas pela estética hegeliana. Tal como afirma o filósofo, e contrariamente ao postulado provindo do idealismo estético, a arte não elimina de si a natureza: ao invés, a inobjetivação e a aconceptualidade do belo natural retornam no momento de experiência subjetiva da obra de arte, como se a arte não se constituísse como uma esfera logicamente definida na identidade do seu conceito próprio (determinado e fundamentado segundo o conceito de espírito), e como se a beleza natural se prolongasse indelevelmente na arte. A concepção estética respeitante a um processo de total e plena espiritualização da arte, tal como enunciada pela filosofia hegeliana, encontra-se preterida: «[d]e facto, a arte [...] não alienou a natureza pela espiritualização que a afectou durante os últimos duzentos anos e graças à qual se tornou autónoma, mas, segundo a sua própria estrutura, aproximou-se do belo natural» (Adorno, 2008b: 124).

A este respeito, o pensamento adorniano inicia e desenvolve uma metacrítica sobre a crítica hegeliana dedicada ao belo natural: segundo o filósofo, a estética hegeliana efetua uma distinção demasiadamente rígida entre os dois géneros de beleza (natural e artística), rejeitando pensar modos de mediação que poderiam subsistir à transição filosófica-histórica de objetos do pensamento estético (do belo natural para a arte) – designadamente o sentido de não-identidade que, na perspetiva adorniana, define tanto a beleza natural quanto a obra de arte particular

tal como somente na experiência da beleza natural se revela. Em todo o caso, e segundo o filósofo, o belo natural assume-se e impõe-se – e tomando em consideração o seu carácter de absoluta inobjetivação e pura aconceptualidade – como totalmente não-passível de imitação/reprodução/representação de qualquer ordem: «[o] ponto de fuga deste desenvolvimento, sem dúvida apenas um aspecto da nova arte, é o conhecimento de que a natureza, enquanto bela, não se deixa reproduzir. Pois o belo natural enquanto fenómeno é ele próprio imagem. A sua representação tem algo de tautológico que, ao objectivar o fenómeno, o faz simultaneamente desaparecer» (Adorno, 2008b: 108).

subjetivamente produzida. Recusando indagar filosoficamente o belo natural enquanto tal, o pensamento hegeliano assume-se na sua impossibilidade de delineamento teórico de uma compreensão estética relativa à efetiva *superação* [*die Aufhebung*] do belo natural pelo belo artístico.

Na transição hegeliana da natureza para a arte [...] não deve procurar-se a pluralidade de sentido do «Aufheben», tantas vezes evocada. O belo natural extingue-se sem que seja reconhecido no belo artístico. Por não ser totalmente dominado e determinado pelo espírito, Hegel considera-o como pré-estético. (Adorno, 2008b: 122)

Relegando o belo natural para uma fase pré-estética, na qual o conceito ainda não se determinara em conformidade com o elemento exterior e natural – recorde-se que tal desconformidade apontada por Hegel como característica do belo natural deriva, precisamente, da inferioridade da natureza para acolher em si o espírito –, a estética hegeliana proclama a superioridade estética do belo artístico relativamente ao primeiro. Mais intensamente determinada pelo conceito de espírito, a arte apresenta-se, no contexto da estética hegeliana, como o lugar de liberdade e infinitude do espírito – como a justa expressão da verdade enquanto conformidade com o conceito²⁶. Por seu turno, a beleza natural, concebida como ausente de subjetividade e de interioridade espiritual, apresenta-se destituída de relevância filosófica – neste sentido, e de acordo com a leitura adorniana, o posicionamento hegeliano ante o belo natural conjura, tão-somente, a insistência teórica na afirmação

²⁶ «Falta a esta [beleza natural], com efeito, a subjectividade ideal de que em geral está privado o belo natural quando considerado na sua manifestação em conjunto. Esta lacuna essencial autoriza-nos a concluir pela necessidade do ideal que se não acha na natureza; em relação a ele, a beleza natural não passa de uma beleza de segunda ordem» (Hegel, 1993: 87). No seguimento de tal, importará compreender: «[e]ssa é a razão por que o espírito, na finitude da experiência, na sua limitação e na sua dependência do exterior, é incapaz de reencontrar a sua verdadeira e imediata liberdade, o que o obriga a procurar num plano superior a satisfação da sua exigência de liberdade. Esse plano é a arte, e a realidade da arte é o ideal. A necessidade do belo artístico provém, portanto, dos defeitos inerentes à realidade imediata, e a sua função pode definir-se dizendo que ele é chamado a representar, em toda a liberdade delas, até exteriormente, as manifestações da vida, sobretudo quando a vida é animada pelo espírito, e a tornar assim o exterior adequado ao conceito. Graças ao belo artístico, a verdade acha-se liberta da sua ambiência temporal, da sua peregrinação através das coisas finitas e adquire, ao mesmo tempo, uma expressão exterior na qual se apercebe, não já a mediocridade da natureza e da prosa, mas uma existência digna da verdade e que, por sua vez, se afirma como livre e autónoma pois que tem a sua determinação em si própria e não no que ela não é» (Hegel, 1993: 92-94).

da sua essência de indeterminação conceptual como fator de indigência espiritual e, consequentemente, de subalternidade estética. Assim perspectivada pelo pensamento adorniano, a estética hegeliana revela-se incapacitada de traçar uma compreensão filosófica respeitante ao carácter de indeterminação conceptual como uma dimensão estética, não apenas inerente ao belo natural na sua inferioridade, mas constitutivamente inscrita e prolongada na arte e, consecutivamente, na experiência subjetiva da obra particular. Com efeito, segundo o movimento de intensificação estética da filosofia adorniana, a indeterminação conceptual, atendida como motivo de oclusão da arte perante o pensamento subjetivo identitário, constitui-se como uma determinação essencial da arte enquanto tal, ou, nos termos do idealismo estético, do belo artístico enquanto tal: «[c]ontudo, o que Hegel denota como indigência do belo natural, o que se subtrai ao conceito preciso, é a substância do próprio belo» (Adorno, 2008b: 122).

Correlativamente, a possibilidade de configuração da autonomia da arte, hegelianamente sustentada na progressiva determinação da mesma pelo espírito, deverá ser pensada de um modo contrário: a arte reforça a sua autonomia própria segunda a sua recusa de cumprimento do desdobramento para-outro, subtraindo-se ao pensamento subjetivo e ao espírito dominante. A perspetivação estética dedicada à questão da autonomia da arte não deverá afirmar a superioridade do espírito face a toda a heteronomia. Ao invés, a autonomia da arte deverá ser esteticamente compreendida a partir da atenção filosófica a um tal *movimento heterónimo* da arte em relação ao belo natural – designadamente ao que este possui de refratário à conceptualização universal subjetivamente postulada –, movimento esse que se delineia sob um sentido de rutura da arte com a lógica do pensamento subjetivo, configurado sob o primado da identidade. No contexto filosófico adorniano, a autonomia da arte traduz-se em autonomia perante o pensar subjetivo identitário e, em última instância, autonomia perante o espírito enquanto totalidade absoluta e para-si: a questão da autonomia da arte deverá ser pensada, não enquanto conjurada pela determinação da mesma sob o conceito de espírito, mas como constituída no decurso da oclusão da obra particular a uma subsunção subjetiva que a definiria como idêntica ao espírito dominante.

| SEGUNDA PARTE |

**A intensificação estética como ocasião de confrontação do pensamento
filosófico com a verdade da arte**

Capítulo 3

A obra de arte como *núcleo de pensamento e complexão de verdade*

3.1. | Concreção sensível e mediatidade intelectual

O movimento da arte para a sua própria concreção sensível – a determinação da arte enquanto *apparition*²⁷ – afigura-se como um momento não-total em cada obra particular. A autorreflexão inscrita na obra de arte concerta a negação imanente das suas dimensões de pura aparência, dos seus modos de apresentação-de-si enquanto perfeita intuição – invalidando, consecutivamente, a sua definição filosófica enquanto entidade plenamente aparente ou intuitiva. A *mediatidade intelectual* que sustenta a obra – a sua constituição enquanto *núcleo de pensamento* – altera qualitativamente o seu caráter intuitivo, diferenciando-o da mera e imediata aparência coisal que enforma a realidade empírica objetivada. A imposição da obra enquanto mediatidade intelectual assinala a linha de demarcação entre a sua concreção ôntica e a individuação vazia que subjaz aos objetos empíricos circundantes: a sua densidade intelectual determina a sua concreção imanente – a obra de arte define-se enquanto «aparência do que é sem-aparência» (Adorno, 2008b: 203), enquanto intuição do que é não-intuitivo.

No decurso do movimento de intensificação estética do pensamento adorniano, o momento de *apparition* da obra de arte encontra-se filosoficamente atentado como profundamente perpassado de estratos intelectivos, qualitativamente distintos do conceito discursivo e afastados da vulgar representação de um inteligível

²⁷ Ao longo da obra adorniana, o recurso ao termo francês *apparition* (que surge como um conceito paralelo a *Erscheinung*) poderá ser compreendido segundo a intenção do filósofo de assinalar a ênfase na efemeridade do momento – do *instante* – em que a obra de arte irrompe, perante o sujeito, enquanto «aparição expressiva e fulgurante» (Adorno, 2008b: 129), assumindo-se como uma complexão de aparência e de verdade. Neste sentido, o pensamento adorniano apresenta a noção de *apparition* como um conceito análogo de 'epifania' e de 'aparição celeste': enquanto *apparition*, a obra de arte constitui-se, no seu instante de aparência fenoménica, como liberta do peso da empiria, determinando-se na sua possibilidade de transfiguração de si em «transcendência supra-humana, [como que subtraindo-se] à intenção dos homens e ao mundo das coisas» (Adorno, 2008b: 128).

sempre-idêntico. Enquanto núcleo de pensamento, a obra não conjura o seu momento intuitivo segundo os contornos de aparência de coisalidade abstrata que envolve as objetivações empiricamente produzidas – não se definindo aquele como compatível com o modo subjetivo de percepção sensível de um dado material imediato. No mesmo sentido, e tal como a obra de arte não se afigura como um ente coisal percorrido de imediatidade, a sua constituição enquanto *conteúdo de pensamento* – enquanto mediatidade intelectual – não se sustenta em articulação com as formas lógicas e abstratas postuladas pela racionalidade identitária e objetivante. Com efeito, na decorrência da sua autorreflexão imanente, a obra de arte apresenta-se esteticamente compreendida «como uma forma de conhecimento» (Adorno, 2008b: 89). Todavia, haverá que ter presente que tal modo de conhecimento, inserto na obra, não se delinea como um conhecimento de objetos nem se determina segundo os moldes do pensamento discursivo dominante (o qual, por seu turno, procede ao conhecimento do outro mediante a sua redução subjetiva e identitária em objeto categorialmente definido): «[e]nfaticamente, a arte é conhecimento, mas não conhecimento de objectos» (Adorno, 2008b: 395). Assim como o movimento de concreção sensível da arte não se assume em equivalência com o sentido de objetivação identitária, assim a obra de arte deverá ser filosoficamente concebida como um não-objeto e, correlativamente, o seu modo de conhecimento como um conhecimento que não de objetos: «[o] conhecimento das obras artísticas dimana da sua própria constituição, que é conhecimento: elas são o modo de conhecimento que não é conhecimento do objecto» (Adorno, 2008b: 526).

De facto, enquanto mediatidade intelectual, a obra de arte apresenta-se no seu *modo-de-ser conhecimento*, definindo-se como uma *complexão de verdade* [*Komplexion von Wahrheit*]: «[s]ó compreende uma obra de arte quem a compreende como uma complexão de verdade» (Adorno, 2008b: 395). Como tal, cumprirá perspetivar filosoficamente a obra de arte – e porquanto esta se assuma como um núcleo de pensamento e de conhecimento – como uma entidade possuidora de *um conteúdo de verdade* [*ein Wahrheitsgehalt*], momento não-redutível aos estratos aparentes e intuitivos, mas nestes concretizado e efetivado.

A arte visa a verdade, se ela não for imediata; sob este aspecto, a verdade é o seu conteúdo. A arte é conhecimento mediante a sua relação com a verdade; a própria arte reconhece-a, ao fazê-la emergir em si. No entanto, enquanto conhecimento, ela não é nem discursiva nem a sua verdade é o reflexo de um objecto. (Adorno, 2008b: 425)

Tal momento de verdade irrompido na tessitura sensível da obra configura-se sob um eixo de negação interna de dimensões de imediatidade discursiva e significativa, prontamente redutíveis e recondutíveis à realidade empírica envolvente ou a uma intencionalidade subjetiva individual. A constituição da obra de arte como *verdade* [*Wahrheit*] cumpre a dissolução imanente de eventuais modos de referencialidade conteudal dirigida a elementos exteriores e heterogêneos – importará ter presente, a este propósito, o caráter de hermetismo monadológico que determina cada obra. O conteúdo de verdade da obra de arte afigura-se como um momento final decorrente da atividade da *racionalidade estética* [*die ästhetische Rationalität*], forma de racionalidade subjetiva eminentemente reflexiva; todos os estratos intelectivos da obra – inelutavelmente conceptuais e discursivos – definem-se como objetos-alvo de um processo artístico de transfiguração e de indistinção no traçado sensível e formal da mesma: no decurso do movimento de concreção da arte, tais vestígios de racionalidade e discursividade subjetivas apresentam-se qualitativa e mediatamente modificados e transformados pela racionalidade estética nos seus modos de configuração da obra particular como entidade não-idêntica. A espessura intelectual da obra – o seu modo-de-ser conteúdo de verdade – não a determina como um núcleo percorrido de imediatidade discursiva e conceptual ou perpassado de dimensões de referencialidade diretamente reportadas a situações exteriores a si, mas, contrariamente, apresenta-a como um complexo de mediatidades, profundamente refratário a uma apresentação de si como entidade plenamente lógica ou produto direto da conceptualidade racional subjetiva: autorreflexiva em si mesma, a obra define-se e sustenta-se na sua mediatidade constitutiva.

Haverá que perspetivar a racionalidade estética na sua função de transfiguração artística, não somente do imediato e do heterogêneo em elemento

mediato e imanente, mas, inclusivamente, na sua potencialidade de modificação qualitativa do conceptual e do discursivo em estrato sensível e formal da obra de arte: «[esta] deve inserir os seus elementos discursivos no seu contexto de imanência num movimento oposto ao movimento dirigido para o exterior, apofântico, que liberta o momento discursivo» (Adorno, 2008b: 155). Asseverar-se-ia que, no espaço interior de cada obra de arte, o princípio de realidade constitui-se como objeto de um concertado desvanecimento: a reflexão formal sobre os elementos imanentes insertos no seu traçado sensível impõe-se como o único princípio de determinação da obra de arte – sob o qual, em última instância, se concentra a sua possibilidade de configuração de si enquanto outro não-redutível e não-idêntico. Por conseguinte, importará compreender a irrupção do conteúdo de verdade – momento essencial e objetivo da arte na sua constituição e concreção próprias – na decorrência de tal reflexão formal interna inscrita na obra particular. O pensamento filosófico e a conceptualidade estética não deverão perscrutar um tal momento de verdade como se este se apresentasse como uma significação conteudal da obra: de facto, esta *realiza* [*realisiert*] o seu conteúdo de verdade enquanto concreção sensível, ao invés de o *significar* [*bedeuten*] como uma dimensão atravessada de discursividade e de referencialidade lógicas: o movimento da arte para a sua concreção aparente impõe-se como o seu «modo de verdade» (Adorno, 2009: 45). A *realização* [*die Realisierung*] do conteúdo de verdade da obra na sua imanência sensível afirma-se como um momento constitutivo da mesma: as obras de arte configuram-se, enquanto tais, segundo a sua possibilidade de cumprimento de um momento de verdade – afirmar-se-ia: de um não-ente, de um não-objeto, de um não-produzido – numa tessitura aparente e objetivada e a partir do seu lugar particular e do elemento fragmentário (sem que, porém, aí se perspetivem as antigas dicotomias de contraposição entre os momentos de intuição e a universalidade de um inteligível sempre-idêntico): «o não-ente nelas, em virtude do qual existem, chega a uma existência, por quebrada que seja, graças à sua realização estética» (Adorno, 2008b: 170).

3.2. | A verdade da arte e a negação da espiritualização imanente

Toda a obra de arte desenvolve um paradoxo estético: como compreender a possibilidade de irrupção do não-feito a partir do *fazer* [*das Machen*]? Em outros termos: como pode o *artificial* [*das Künstlich*] conter, em si mesmo, o não-ente?; como pode o *fabricado* [*das Gemachte*] determinar-se como verdade – conteúdo de verdade?

A constituição da obra de arte enquanto conteúdo de verdade sustenta-se na inexorabilidade da inscrição do impulso objetivante da racionalidade dominante no seu interior imanente. A particularização objetivada em obras individuais anuncia-se como a possibilidade própria da arte – enquanto arte e enquanto verdade. A *méthesis* da arte na razão objetivante afigura-se como o momento primeiro da sua determinação enquanto tal – um momento que, no decurso autorreflexivo da obra de arte, se transforma negativamente: se, por um lado, a configuração concreta e sensível da obra decorre de tal inelutabilidade da sua objetivação, por outro lado, a sua imposição enquanto conteúdo de verdade apresenta-se efetivada segundo o esforço de dissolução interna do seu ser-ente, do seu ser-fabricado, em virtude da realização do não-artificial, do não-produzido, do não-objetivado. A negação do seu ser-feito assume-se como o eixo de separabilidade da arte face à realidade empírica: a sua objetivação não se define como uma determinação essencial e final, mas, inversamente, revela-se como um momento a ser negado – conquanto se constitua como lugar de irrupção da verdade da obra.

De todos os paradoxos da arte, o mais profundo é que só mediante o «fazer», a elaboração de obras mais particulares, em si específica e totalmente organizadas, jamais por um vislumbre directo, é que ela apreende o não-fabricado, a verdade.
(Adorno, 2008b: 203)

A intervenção da atividade da racionalidade subjetiva – a *mediação subjetiva* [*die subjektive Vermittlung*] – na elaboração e na composição imanentes da obra de arte denuncia a inevitabilidade da sua produção espiritual: o impulso objetivante que preside ao espírito total, e sob o qual se conjura a *dominação espiritual* [*die geistige Herrschaft*] da realidade, encontra-se convocado no momento de produção subjetiva

da obra particular. Não obstante esta se apresentar filosoficamente compreendida na sua oclusão para-outro e perspectivada nos seus movimentos de negação interna das suas dimensões de produto subjetivo e espiritualmente determinado, a conceptualidade filosófica não deverá postular a perfeita e total desvinculação da obra de arte relativamente à racionalidade subjetiva que lhe dera forma e que a configurara enquanto tal. Inelutavelmente, a obra de arte constitui-se, no seu ser próprio e objetivo, segundo a sua mediação subjetiva: o seu momento espiritual apresenta-se como o seu princípio de objetivação – «a força da sua objectivação» (Adorno, 2008b: 138), como o seu princípio de construção e de configuração racional e técnica. A mediação subjetiva e espiritual assume-se como o momento de construção da obra de arte na sua lei própria, na sua logicidade e na sua estrutura internas – e, em última análise, como o momento de produção da obra particular na sua autonomia e na sua refração a uma determinação identitária efetuada pela racionalidade dominante: «[s]ubjectivamente mediatizada, ela manifesta-se objectivamente» (Adorno, 2008b: 125). Poder-se-ia asseverar: «[s]ó mediante a sua própria subjectividade é que a obra de arte se torna algo de objectivo, de outro» (Adorno, 2008b: 539).

No seguimento de tal linha de pensamento, o conceito de *espírito* [*der Geist*] apresenta-se compreendido, não como a totalidade que se autodetermina e se autoafirma na arte enquanto fundamento supremo – e a partir do qual a verdade de cada obra particular deveria ser esteticamente deduzida –, mas, e contrariamente, como o princípio subjetivo de objetivação que deverá ser negado, enquanto tal, no decurso da constituição imanente do conteúdo de verdade da obra: «o momento espiritual da arte não é o que, para a estética idealista, significa espírito» (Adorno, 2008b: 143). Deformado em *ratio* objetivante, o conceito de espírito perde a sua posição de centralidade na configuração da verdade da obra de arte enquanto entidade a si idêntica e redutível, assumindo-se, tão-somente, como o eixo de produção e de objetivação: na imanência constitutiva da obra particular, o espírito não mais se apresenta como totalidade para-si e princípio de verdade sob o primado da identidade total, mas, ao invés, como momento-alvo de uma negação concertada no movimento de espiritualização da arte – como se, em cada obra, núcleo

contraposto à dominação espiritual, o espírito concorresse para o seu próprio estiolamento.

O movimento de espiritualização inscrito nas obras de arte – a intervenção da atividade subjetiva de produção e de objetivação – delineia-se na ausência do *telos* da dominação espiritual e da lógica de conversão abstrata da não-identidade em identidade: «[a]inda que o espírito nela continue a exercer a dominação, [a arte] liberta-se, na sua objectivação, dos seus fins dominadores» (Adorno, 2008b: 176). A organização e a disposição racionais da obra no seu espaço interior não se encontram determinadas sob os modos de configuração empírica, sustentados nos primados da lógica identitária e da coisalidade e da individuação vazias, mas apresentam-se concretizadas segundo as leis internas da própria obra – o seu momento sintético e unitário afirma-se como que liberto de qualquer modo de *violência* [*Gewalt*] identitária exteriormente ditada sobre os estratos aconceptuais e não-idênticos que em si se concentram: «[a] unidade estética do diverso aparece como se lhe não tivesse feito qualquer violência, mas seria extraída do próprio diverso» (Adorno, 2008b: 206).

O gesto sintético elaborado pela racionalidade estética constitui-se sob o sentido de estruturação imanente da obra enquanto concreção sensível na qual se inscreve um conteúdo de verdade, não se definindo como abstratamente conjurado nem enquanto uma determinação estranha à obra – como se tal momento sintético inserto em cada obra particular se desvinculasse da esfera da racionalidade subjetiva identitária, transformando-se num subtil modo de configuração unitária não-violenta de estratos fragmentários percorridos de aconceptualidade e de não-discursividade. Envolta na sua identidade própria determinada pela racionalidade estética, a obra de arte impõe-se como uma mediatidade intelectual na qual a *não-identidade* [*die Nichtidentität*] se apresenta não-abstratamente convocada: a dominação espiritual suspende-se no movimento de constituição da obra de arte enquanto núcleo de pensamento e conteúdo de verdade.

A racionalidade das obras de arte tem por objetivo a sua resistência à existência empírica: organizar racionalmente as obras de arte significa elaborá-las rigorosamente em si. Elas contrastam assim com o que lhes é exterior, com o lugar

da *ratio* dominadora da natureza, da qual provém a razão estética [...]. (Adorno. 2008b: 438)

E, continuamente, importará assinalar:

As obras de arte, em virtude do seu momento de unidade que organiza a totalidade, não podem esquivar-se a prolongar em si a razão dominadora da natureza. Mas, devido à sua recusa da dominação real, este princípio retorna de um modo que, ele próprio metafórico, dificilmente pode ser designado a não ser por uma metáfora: fantasmático ou escamoteado. A razão, nas obras de arte, é razão enquanto gesto: as obras de arte, tal como a razão, sintetizam não com conceitos, juízos e raciocínios – estas formas, quando aparecem, são na arte apenas um meio subordinado –, mas através do que nelas se passa. A sua função sintética é imanente, a sua unidade própria, não porém relação imediata a uma exterioridade sempre dada e determinada, está referida ao material disperso, inconceptual, quase fragmentário, com que as obras artísticas têm de se ocupar no seu espaço interior. (Adorno, 2008b: 463)

A totalidade estética, realizada em cada obra particular e decorrente de um gesto sintético não-abstrato, poderia ser filosoficamente indagada na sua potencialidade de negação da totalidade não-verdadeira reiteradamente configurada pela racionalidade dominante – no mesmo sentido, perspetivar-se-ia a singularidade do gesto sintético da obra de arte na sua força dissuasora das sínteses e conciliações abstratas sustentadas pela *ratio* total, como que «corrigindo a primazia do sujeito enquanto órgão de síntese» (Adorno, 2009: 459). No seguimento de tal, poder-se-ia entrever um sentido de *correção* [*Korrektur*] afirmado pela racionalidade estética sobre a racionalidade objetivante: não uma correção concertada e dirigida além da obra, mas uma correção concretizada e efetivada no espaço interior de cada obra particular, segundo a qual esta cumpriria a rejeição da lógica abstrata da identidade, constituindo-se, a si mesma, sob o seu gesto sintético imanente e não-exteriormente ditado: «[a] correcção, que a arte leva a cabo no princípio da razão autoconservadora, não se contrapõe simplesmente a ela, mas a correcção da razão é representada pela correcção imanente das obras de arte» (Adorno, 2008b: 464). Com efeito, os

movimentos autorreflexivos da obra de arte enquanto particular sensível e núcleo de verdade, assim determinados pela racionalidade estética, delineiam-se em contraposição relativamente aos postulados lógicos identitários preconizados pela razão dominante: em última análise, tal racionalidade estética, configuradora de um outro sentido sintético aberto à integração da não-identidade enquanto tal, poderia ser filosoficamente considerada como um modo de pensamento definido e constituído sob um eixo de rutura com os princípios do espírito total e da dominação espiritual – como se, no âmbito de um tal modo de pensamento, o espírito se negasse a si mesmo.

3.3. | A verdade da arte e a antinomia entre espírito e não-espírito

O movimento de espiritualização da obra particular – a inexorabilidade da sua mediação subjetiva de produção e de objetivação – deverá ser esteticamente compreendido no seu delineamento contrário ao primado subjetivo de perfeita identidade entre espírito e verdade da arte. Não obstante a imposição de tal mediação subjetiva como condição da arte e das suas obras, haverá que filosoficamente perspetivar o momento de irrupção do conteúdo de verdade na obra particular a partir da sua possibilidade de negação imanente de dimensões espirituais. Pensar-se-ia, a este respeito, na existência de um *telos* negativo inserto no movimento de espiritualização da arte – a *méthexis* da arte no espírito, desfigurado em *ratio* objetivante, concertaria um momento final de revelação da irreducibilidade e da não-identidade da sua verdade constitutiva perante aquele: «o espírito soberano é instrumento, não conteúdo da arte» (Adorno, 2008b: 122).

A sustentação relativa à dissolução do postulado estético de identidade entre arte e espírito, assim como a conceção dedicada ao conteúdo de verdade da obra enquanto determinação decorrente de movimentos negativos para com a sua espiritualização imanente, assumem-se como posições filosóficas tendentes à asseveração teórica de existência de um carácter de *negatividade* – profundamente oposto ao sentido de reconciliação, proclamado pelas teorias estéticas idealistas (poder-se-ia referir, a este propósito, o pensamento de Schiller) – subjacente à arte e à sua verdade. Como tal, o pensamento dialético negativo de Adorno encerra um

momento de reflexão respeitante a uma nova orientação antinómica do *processo de espiritualização da arte* [*der Vergeistigungsprozess der Kunst*], primeiramente formulado e desenvolvido no âmbito da estética hegeliana. Recorde-se que, no contexto hegeliano, tal processo histórico-estético constitui-se segundo um eixo de perfeita e total determinação do espírito nas obras de arte: num momento final de tal processo, o espírito autoafirmar-se-ia na arte enquanto totalidade para-si – o sentido de progressiva determinação espiritual apresenta-se, precisamente, como o postulado definidor da conceção idealista de obra de arte enquanto núcleo e expressão de verdade. Por seu turno, o pensamento adorniano, interpretando e descrevendo um novo sentido filosófico para tal processo de espiritualização da arte, desenvolve a recusa da perspetivação hegeliana concernente a uma linearidade evolutiva ou progressiva do mesmo – a suposta fase ulterior do movimento histórico-estético de crescente determinação espiritual da arte não conjura a proclamação da plena identidade entre arte e espírito, mas, ao invés, desagua numa antinomia entre espírito e não-espírito, entre identidade e não-identidade: «a espiritualização é antinómica» (Adorno, 2008b: 148). Se, e contrariamente à posição hegeliana, «[o] processo de espiritualização da arte não é um processo linear» (Adorno, 2008b: 147), haverá que compreender uma tal inflexão do espírito no seu movimento de progressiva autodeterminação – ou de total dominação – na arte.

A *arte radicalmente espiritualizada* [*die radikal vergeistigte Kunst*] – que o pensamento adorniano faz corresponder à arte totalmente produzida, objetivada e estruturada nos seus contornos formais pela *ratio* objetivante, presente nas obras como seu princípio de construção técnica²⁸ – afirma-se como expressão de uma espiritualização antinómica. A obra de arte produzida por tal racionalidade objetivante apresenta-se como uma complexão de momentos espirituais e de momentos não-espirituais – como se o espírito, reduzido a princípio de objetivação formal, iniciasse um movimento de recuo no decurso do seu processo de perfeita

²⁸ Como prontamente se compreende, o pensamento adorniano posiciona-se perante a arte moderna. Todavia, e tomando em consideração a equivocidade conceptual inerente ao termo 'arte moderna', optar-se-á, preferencialmente, por introduzir e convocar a expressão estética adorniana *arte radicalmente espiritualizada* como modo de referência filosófica a uma arte na qual, e segundo Adorno, o espírito perdera a sua posição-central de entidade absoluta configuradora da verdade da arte, determinando-se como momento e princípio de produção e de objetivação formais e técnicas.

autoafirmação na arte enquanto entidade total e absoluta, abrindo-se, indelevelmente, à irrupção do seu outro, a não-identidade. Por conseguinte, a *espiritualização radical* [*die radikale Vergeistigung*] assume-se como um delineamento estético negativo relativamente à pretensa fase final de plenitude espiritual da arte (que, recorde-se, a filosofia hegeliana ilustrara como arte romântica): a antinomia entre momentos espirituais e momentos não-espirituais, entre momentos idênticos e momentos não-idênticos, afigura-se como a evolução negativa do quadro estético idealista de identidade entre arte e espírito absoluto. A espiritualização radical da arte não se realiza em conformidade com o primado subjetivo de autoafirmação do espírito enquanto totalidade omnipresente, mas, inversamente, constitui-se sob uma rutura com tal conceito idealista, inscrevendo uma antinomia no processo de perfeita determinação espiritual da arte²⁹. Haverá que pensar filosoficamente a espiritualização radical da arte como se se tratasse de uma nova orientação estética espiritualmente negativa. De facto, tal processo histórico-estético concerta e revela um outro sentido imanente: a arte afirmar-se-á como um momento de negatividade

²⁹ Talvez se imponha como pertinente atentar, neste momento, no modo como o pensamento adorniano perspetiva a conceção estética *espiritual* de Wassily Kandinsky (cf. *Über das Geistige in der Kunst* [*Do Espiritual na Arte*]). Segundo o filósofo, a posição teórica de Kandinsky, conquanto delineada no âmbito do projeto de uma arte que se assume a si mesma como *nova*, afirma-se como uma consequência imediata – não-crítica – do idealismo estético. Assim compreendida, a postura estética de Kandinsky parece falhar a importância crítica da sua própria obra perante todos os enquadramentos teóricos provindos do idealismo: a fim de sustentar a plena rejeição de todo e qualquer sentido de materialidade ou representacionalidade exteriores, a teorização de Kandinsky dedicada à arte redundava, assim a lê Adorno, na proclamação exacerbada do princípio espiritual (ou, na expressão de Kandinsky, *o princípio da necessidade interior*) como um ideal culturalmente positivo, como que erigido em invariante estética protocolar e aplicável à arte. Tal como escreve o filósofo, «[o] conceito estético do espírito é gravemente comprometido, não só pelo idealismo, mas também por escritos que datam dos inícios do modernismo radical, como os de Kandinsky. Em revolta motivada contra um sensualismo que, mesmo no *Jugendstil*, confere a preponderância à satisfação sensível na arte, ele isolava abstratamente o oposto deste princípio e reificava-o de tal modo que era difícil distinguir o «Deves crer no espírito» da superstição e do fanatismo artesanal pelo princípio supremo» (Adorno, 2008b: 138). No seu *Über das Geistige in der Kunst*, Kandinsky apresenta o seu princípio da necessidade interior: «[t]orna-se portanto evidente que a harmonia das formas deve repousar no princípio do contacto eficaz da alma humana. Este princípio tomou aqui o nome de *Princípio da Necessidade Interior*» (Kandinsky, 2006: 66). E, continuamente: «[t]ambém aqui é necessário o critério e o princípio que temos vindo a apresentar – princípio único, puramente artístico e livre de qualquer elemento acessório: o *Princípio da Necessidade Interior*. [...] e, como Arte verdadeiramente pura, colocar-se-á ao serviço do divino. Nesta ascensão, será conduzida pelo mesmo guia infalível: o *Princípio da Necessidade Interior*» (Kandinsky, 2006: 72-73). Por fim: «se o artista é o sacerdote da «beleza», esta deve ser procurada, segundo princípio do *valor interior* que amplamente divulgámos. A «beleza» só pode ser mediada pela escala da *Grandeza e da Necessidade Interior*, que tão útil nos tem sido. *É belo o que procede de uma necessidade interior da alma. É belo o que é belo interiormente*» (Kandinsky, 2006: 116).

do espírito sobre si mesmo. Importará atentar que, no interior da obra de arte radicalmente espiritualizada, o seu movimento de espiritualização delinea-se segundo um eixo contrário: a determinação espiritual inserta na obra desdobra-se, antinomicamente, no seu outro, no seu oposto, sem que este se apresente como alvo de uma redução identitária – é o espírito que se nega a si mesmo, ao invés de negar ou subsumir o não-idêntico sob o princípio subjetivo de identidade abstrata e total: «[q]uanto mais a arte integra um não-idêntico, algo de imediatamente oposto ao espírito, tanto mais deve espiritualizar-se» (Adorno, 2008b: 298).

No contexto de tal perspetivação estética dedicada à espiritualização radical da arte, o conceito de espírito não mais deverá ser proclamado como uma totalidade configuradora da verdade da arte, mas, tão-somente, como um momento, entre outros, da obra particular. A reflexão concernente ao derrube filosófico do idealismo e da metafísica do espírito absoluto deverá ser acompanhada, não pela asseveração de completa eliminação ou pelo pronto abandono teórico do conceito de espírito da arte, mas pela compreensão estética que sustenta que aquele, o espírito, não é puro nem total nas obras.

A arte deve construir-se dialecticamente, na medida em que o espírito lhe é inerente, sem que todavia o possua ou o garanta como um absoluto. As obras de arte, embora pareçam um ente, são a cristalização do processo entre esse espírito e o seu outro. Isso implica a diferença em relação à estética hegeliana. Nesta última, a objectividade da obra de arte é a verdade do espírito transposta para a sua própria alteridade e a ela idêntica. O espírito, para Hegel, confundia-se com a totalidade, inclusive na arte. Mas, após a derrocada da tese geral do idealismo, o espírito é apenas um momento nas obras de arte; decerto, aquele que a faz arte, mas que não está presente sem o que lhe é oposto. [...] Constitutivamente, o espírito não é puro nas obras. (Adorno, 2008b: 522)

Tal conceção respeitante a um sentido antinómico do processo de espiritualização da arte comporta e compreende a perspetivação de um deslocamento do espírito da sua posição de totalidade para-si e princípio de verdade das obras: a abertura da arte à inscrição de momentos não-espirituais e não-idênticos configura a possibilidade de constituição de cada obra particular como um núcleo espiritual

contraposto à aparência de totalidade do espírito enquanto universal abstratamente absoluto e autoidêntico. O pensamento filosófico, intensificado nos seus contornos estéticos, deverá perscrutar um tal movimento reflexivo e autonegativo do espírito, tal como este se apresenta delineado na arte; haverá que atentar sobre o modo como o espírito conjura a sua própria negação enquanto princípio absoluto da arte e da sua verdade – como se, no decurso de tal movimento de negação-de-si e de abertura à não-identidade, aquele perseguisse, em cada obra particular, uma finalidade crítica sobre si mesmo³⁰: «enquanto crítica do espírito de dominação, ela [a arte] é o espírito que contra si mesmo se pode voltar» (Adorno, 2008b: 487).

Importará ter presente, no entanto, que a posição teórica respeitante à concentração de estratos não-espirituais e não-idênticos no movimento de espiritualização antinómica da arte não deverá ser compreendida segundo o enquadramento idealista de autodeterminação do espírito numa alteridade material ou sensível. Com efeito, a tensão entre identidade e não-identidade inscrita na verdade de cada obra de arte não deverá ser ingenuamente perspectivada segundo a tradicional teorização estética que pensara a arte à luz de um movimento de exteriorização de si do espírito – proclamado como suposta totalidade autoidêntica e entidade configuradora da verdade da obra – em dimensões materialmente ônticas – concebidas como os elementos não-idênticos que sob aquele deveriam ser reduzidos: a verdade da arte não se define segundo a mediação identitariamente reconciliatória entre espírito e materialidade, mas constitui-se na decorrência de um movimento de desdobramento (asseverar-se-ia: *transfiguração*) do espírito no seu oposto não-idêntico – sem que este seja prontamente circunscrito às determinações materiais e sensíveis que dão corpo à obra de arte.

Claro, o que nas obras de arte se opõe ao espírito de nenhum modo é o elemento natural próprio dos seus materiais e objectos; designa antes nas obras artísticas um

³⁰ A conceção estética respeitante a um propósito reflexivamente *crítico* do espírito na arte apresenta-se como o momento teórico no qual o pensamento adorniano desenvolve o seu sentido de divergência (eventualmente o único modo possível de filiação filosófica) relativamente à estética hegeliana: de facto, a perspetivação dedicada a um *telos* crítico do espírito sobre si mesmo constitui-se como uma posição profundamente estranha quando pensada a partir do contexto do pensamento hegeliano. Em todo o caso, e segundo Adorno, a única possibilidade de prolongamento teórico das teses-centrais da estética de Hegel configura-se segundo a sustentação filosófica de um movimento autocrítico do espírito enquanto entidade absoluta e princípio de verdade da arte.

valor-limite. [...] O seu elemento heterogêneo é imanente: o que neles resiste à sua unidade e de que a unidade precisa para ser mais do que uma vitória de Pirro sobre o que não oferece resistência. (Adorno, 2008b: 141-142)

Capítulo 4

A inscrição da *mimesis* no movimento de constituição da verdade da arte

4.1. | O desvelamento de algo de objetivo através da produção subjetiva: um modo de conhecimento *mimético*

A correção [*die Korrektur*] desenvolvida pela *racionalidade estética* [*die ästhetische Rationalität*] sobre a racionalidade identitária e objetivante concerta uma retificação do conhecimento filosófico conceptual – a arte cumpre o que este espera da relação abstrata sujeito-objeto: «o desvelamento de alguma coisa de objectivo mediante a produção subjetiva» (Adorno, 2008b: 176). Conquanto se constitua como subjetivamente mediada e espiritualmente determinada, a arte não reconhece a polaridade sujeito-objeto como um *definitivum*: o modo de conhecimento inserto na obra de arte define-se como um modo de conhecimento *mimético* – pré-lógico, pré-conceptual e pré-espiritual³¹ –, um modo de conhecimento

³¹ A concepção adorniana de *mimesis* apresenta-se primeiramente enunciada e discutida na obra *Dialektik der Aufklärung*, escrita com Max Horkheimer. Em tal obra, a noção de *mimesis* encontra-se perspectivada e compreendida, não enquanto enquadrada em contextos de pensamento estritamente estético ou no âmbito da esfera circunscrita da arte, mas, e de um outro modo, à luz do processo filosófico e histórico de emancipação do sujeito e do espírito sobre a natureza. Tomando em consideração a situação histórica do sujeito e o seu processo de emancipação como causa do seu próprio desvanecimento enquanto tal, os dois filósofos desenvolvem uma complexa teorização relativa ao estiolamento de uma faculdade humana, concretizado na decorrência de tal movimento de afirmação da superioridade da subjetividade erigida em espírito absoluto: a *faculdade mimética* [*das mimetische Vermögen*] ou o *comportamento mimético* [*das mimetische Verhalten*] do sujeito. Tal perspetivação filosófica concernente ao desaparecimento da possibilidade de comportamento humano mimético, decerto influenciada pelas leituras de Walter Benjamin (cf. o ensaio «Lehre vom Ähnlichen» [«Teoria das Semelhanças»]) e de Sigmund Freud (cf. *Totem und Tabu* [Totem e Tabu]), concerta-se com as concepções teóricas, também delineadas em *Dialektik der Aufklärung*, respeitantes à total racionalização do *mundo administrado* [*die verwaltete Welt*], forjada, por um lado, no decurso do processo de *Aufklärung* e, por outro lado, no movimento de absolutização da subjetividade – enquanto universalidade abstrata – mediante a exclusão das dimensões naturais e objetuais do âmbito lógico do conceito de sujeito. Em tal obra filosófica, a faculdade ou o comportamento miméticos, parcamente definidos por Adorno e Horkheimer como «adaptação orgânica ao todo» (Adorno e Horkheimer, 1985: 168) ou «assimilação física da natureza» (Adorno e Horkheimer, 1985: 169), determinam-se pela ausência de um afastamento conscientemente definido e subjetivamente postulado entre sujeito e natureza, assim como pela não-existência de uma separabilidade de domínios entre o sujeito e o seu *outro*. Como tal, a faculdade ou o comportamento miméticos apresentam-se

delineado «aquém da oposição fixa de sujeito e objecto» (Adorno, 2008b: 172).

No contexto da intensificação estética do pensamento adorniano, tal modo de conhecimento apresenta-se compreendido como uma determinação constitutiva da obra de arte na sua objetividade própria, realizada e efetivada no decurso da sua autorreflexão e dos seus momentos de elaboração e composição imanentes. Trata-se, com feito, de um *modo de conhecimento da subjetividade*, concretizado e sustentado numa pretensão mimética – um movimento de *mimesis* –, desenvolvida pela obra particular para com o sujeito, e segundo a qual aquela aspira a «fazer-se a si mesma semelhante [*sich selbst gleich machen*]» (Adorno, 2008b: 173) a este. Importará ter presente, porém, que não é a lógica da identidade subjetivamente postulada nem o primado da atividade subjetiva de produção de objetivações que aqui se afirmam: o movimento mimético da obra de arte para com o sujeito, na decorrência do qual se constitui o seu modo de conhecimento, delinea-se na ausência de todos os enquadramentos lógicos determinados pela subjetividade, definindo-se como um modo de conhecimento não circunscrito à relação abstrata sujeito-objeto e não configurado segundo a autoposição subjetiva. Não é o sujeito abstrato para-si, o

teoricamente remetidos para um momento histórico anterior à determinação do antagonismo abstrato entre sujeito e objeto e da configuração lógica das relações conceptuais entre o idêntico do pensamento subjetivo e a multiplicidade de elementos particulares e concretos que sob aquele deveria ser subsumida. Segundo os autores de *Dialektik der Aufklärung*, na decorrência de tal processo de emancipação do sujeito e de afirmação da supremacia do espírito sobre a natureza, o comportamento mimético do homem para com a natureza fora alvo de uma extirpação enquanto tal; o afastamento do sujeito em relação à natureza revelara-se como condição de possibilidade de constituição da identidade do ego consigo próprio e de apropriação, mediante o trabalho humano enquanto «praxis racional» (Adorno e Horkheimer, 1985: 168), de um tal domínio natural até então hostil – o qual, com vista à sobrevivência humana, deveria ser subjetivamente subordinado e dominado. Por consequência, a «*mimesis* reflectora» (Adorno e Horkheimer, 1985: 169), postura humana de afinidade/proximidade/continuidade orgânicas com a natureza e ausente da relação sujeito-objeto, acabara por ser anulada enquanto tal e substituída pela «reflexão controlada» (Adorno e Horkheimer, 1985: 169), pela racionalidade legisladora subjetiva, sob a qual a subjetividade se definira na sua identidade consigo mesma, conjurada e sustentada sobre as suas supostas superioridade e infinitude perante a natureza, o domínio oposto. O comportamento mimético humano – «a ânsia de se perder no outro e com ele se identificar» (Adorno e Horkheimer, 1985: 171) – afigurara-se negado em virtude das configuração e consequente postulação dos quadros de conhecimento lógico do outro enquanto «reconhecimento no conceito» (Adorno e Horkheimer, 1985: 169), determinados segundo o sentido de «compreensão do diverso sob o mesmo, o idêntico» (Adorno e Horkheimer, 1985: 169). A abstrata distanciação da subjetividade relativamente à natureza (a exterior a si e a sua própria) e a autoafirmação do sujeito reflexivo que se sabe a si mesmo como superioridade e infinitude perante aquela apresentam-se como movimentos insertos no processo de emancipação do espírito, o qual promovera a concertada rejeição das dimensões miméticas do homem (consideradas como «formas inferiores de vida, pela sua ligação imediata com a natureza ambiente» (Adorno e Horkheimer, 1985: 171)), a fim da proclamação da relação lógica e conceptual como único modo eminentemente filosófico de conhecimento.

sujeito que se sabe enquanto universalidade absoluta, quem, na sua autopoção plena de intencionalidade, procede à constituição da obra de arte enquanto núcleo de verdade – como se esta se apresentasse como um seu produto imediato, totalmente perpassado de dimensões de representacionalidade. Ao invés, tal movimento de *mimesis* da arte para com a subjetividade impõe-se como negação do sentido de autodeterminação e de autoafirmação do espírito total: a preponderância lógica da atividade e da autopoção do sujeito/espírito sobre a verdade da obra de arte afigura-se desmontada.

O momento de *mimesis* da arte define-se como uma determinação objetiva de cada obra no seu ser próprio e não-redutível, consistente num movimento de semelhança para com estratos de *não-identidade* [*die Nichtidentität*] subjacentes no sujeito: recusando determinar-se segundo o primado subjetivo da identidade lógica e negando-se a si mesma enquanto entidade idêntica à subjetividade abstratamente configurada, a obra de arte sustenta uma pretensão mimética para com o sujeito, designadamente para com os estratos que neste se apresentam como ocultos e oclusos à consciência lógica na certeza de si mesma. A obra de arte não se constitui como um objeto logicamente produzido nem como uma determinação ôntica delineada em conformidade/adequação com o conceito, mas como um outro «não inteiramente separado do sujeito» (Adorno, 2008b: 88), um outro mimeticamente semelhante ao sujeito segundo uma afinidade não-conceptual (afirmar-se-ia: uma afinidade ontologicamente anterior a todas as configurações subjetivas de identidade lógica e, eventualmente, condição de possibilidade das mesmas³²) para com

³² A configuração de um tal modo de conhecimento mimético do sujeito inserto na obra de arte poderá ser perspectivada e sustentada sob um eixo de *afinidades* [*Verwandtschaften*] e de *correspondências* [*Entsprechungen*] naturais – tal como o pensamento filosófico de Walter Benjamin as entrevê e apresenta –, inscritas em quadros ontológicos de continuidades miméticas: «[o] conhecimento das esferas do «semelhante» é de importância fundamental para o entendimento de vastos domínios do saber oculto. Contudo, um tal conhecimento obtém-se não tanto pela constatação das semelhanças encontradas, mas pela reprodução de processos que originam essas semelhanças. A natureza produz semelhanças; basta pensarmos no mimetismo. No entanto é o homem que possui a mais elevada capacidade de produzir semelhanças. Na verdade, não há nenhuma das suas funções superiores que não seja determinada, de forma decisiva, pela sua faculdade mimética. Esta faculdade tem, no entanto, uma história tanto no sentido filogenético, como no sentido ontogenético. No que diz respeito ao último, o jogo é, em muitos aspectos, a sua escola. Em primeiro lugar os jogos infantis estão, por toda a parte, impregnados de formas de comportamento miméticas e o seu âmbito não se limita, de modo algum, à imitação dos adultos. A criança brinca não só a fazer de comerciante ou de professor, mas também de moinho de vento ou de comboio. Contudo a questão que se põe é esta: o que é que a aprendizagem do comportamento mimético lhe traz, realmente, de útil? A resposta pressupõe a

dimensões não-idênticas que naquele se concentram. A suposta distância abstrata entre subjetividade produtora e objeto subjetivamente produzido – a qual deveria ser conceitualmente revertida segundo a lógica da identidade que determina a redução e a recondução de toda a realidade à subjetividade absoluta – apresenta-se extirpada no âmbito de tal modo de conhecimento mimético da arte: arte e sujeito não se identificam no quadro de uma lógica subjetiva identitária.

Haverá que tomar em consideração, todavia, que o movimento reflexivo de negação interna do seu modo-de-ser produto subjetivo imediato (tal como a sua autodissolução enquanto pretensão repositório de conteúdos representacionais e referenciáveis a uma intencionalidade subjetiva) não se define como esteticamente incompatível com o modo mimético de conhecimento da subjetividade que a obra de arte comporta – em todo o caso, o objeto de tal conhecimento da arte não se determina como coincidente com o sujeito logicamente definido. Por conseguinte, a inscrição da *mimesis* na arte espiritualizada deverá ser filosoficamente atentada enquanto possibilidade de intensificação da refração da obra para-outro, tal como se

consciência nítida do significado filogenético do comportamento mimético. Para avaliar um tal significado não basta pensar no que, hoje em dia, incluimos no conceito de semelhança. Como se sabe o círculo da vida, que outrora parecia dominado pela lei da semelhança, era muito maior. Era o micro e o macrocosmos – só para referir uma versão das muitas deste género, que a experiência das semelhanças encontrou ao longo da história. A respeito do homem de hoje podemos ainda afirmar: os casos em que ele toma diariamente consciência das semelhanças são uma ínfima parcela dos inúmeros casos em que a semelhança os determina inconscientemente. As semelhanças apreendidas pela consciência – por exemplo nos rostos – comparam-se com as inúmeras semelhanças de que não temos consciência, como a pequena ponta do *iceberg* que se vê emergir das águas com o imenso bloco submarino de um *iceberg*. Contudo, estas correspondências naturais só adquirem um significado decisivo se pensarmos que todas elas, em princípio, estimulam e despertam aquela faculdade mimética que lhes corresponde no homem. Neste caso devemos pensar que nem as forças miméticas, nem os objectos miméticos, permaneceram inalteráveis com o andar dos tempos; que, ao longo dos séculos, a força mimética e com ela, mais tarde, a inteligência mimética desapareceram de determinados campos, para provavelmente surgirem noutros. Talvez não seja demasiado ousada a suspeita de que houve, em geral, uma orientação uniforme na evolução histórica da faculdade mimética. À primeira vista, essa orientação assentaria na perda da faculdade mimética, pois o mundo perceptível do homem moderno parece manifestamente conter muito menos daquelas correspondências mágicas do que o mundo dos povos antigos ou mesmo dos primitivos. A questão é só esta: tratar-se-á da extinção da faculdade mimética ou da sua transformação? ...» (Benjamin, 1992: 59-60). Seguindo um tal percurso de pensamento, poder-se-ia indagar a obra de arte como um núcleo subjetivamente produzido e objetivado que, não obstante, se inscreveria numa tal ordem de continuidades miméticas naturais – como se ela mesma viesse natureza. Asseverar-se-ia: a obra de arte – subjetivamente definida como produto humano espiritualmente determinado e expressão da verdade do espírito – descreveria um sentido de negação da progressividade do afastamento do espírito relativamente às formas de *mimesis* natural: a convocação das continuidades miméticas naturais, assim cada obra parece anunciá-la, afigurar-se-ia como um movimento oposto à espiritualização da arte e, consequentemente (como seguidamente se compreenderá), como o *telos* da crítica do espírito sobre si mesmo, tal como esta se concretiza na arte.

verifica no momento da sua experiência subjetiva: o modo de conhecimento mimético dos estratos de não-identidade da subjetividade constitui-se como uma determinação essencial de cada obra, segundo a qual se concertam a não-identidade entre arte e sujeito filosófico (ou pensamento subjetivo conceptual) e, correlativamente, a anulação da perfeita linearidade lógica da arte enquanto produção subjetiva e espiritual.

Como tal, e não obstante a equivocidade da noção estética de *expressão* [*der Ausdruck*] – «o seu conceito, analogamente à maior parte dos conceitos estéticos centrais, é rebelde à teoria que o pretende definir» (Adorno, 2008b: 173) –, tal elemento artístico apresenta-se perspectivado como o momento eminentemente mimético da obra de arte. A expressão da obra «comporta-se mimeticamente» (Adorno, 2008b: 172) para com o sujeito, integrando e incorporando, na sua objetividade imanente, «o não-subjectivo no sujeito» (Adorno, 2008b: 175-176). O momento expressivo da obra de arte constitui-se na decorrência da abertura a um *em-si* que subjaz, latentemente, na subjetividade abstratamente definida – a expressão afirma-se, portanto, como uma determinação objetiva mimeticamente remetida a tal *em-si* ocluso que atravessa o sujeito lógico. Neste sentido, e convocando um tal *em-si* do sujeito, a arte impõe-se na sua potencialidade de cumprimento do *desvelamento* [*das Enthüllen*] de algo de *objetivo* (no sentido de *não-subjetivo*, *não-espiritual*, *não-lógico*) concentrado na subjetividade – algo que, indelevelmente inscrito no sujeito, se furta a uma apresentação de si à consciência lógica e, consecutivamente, à subjetividade e ao conceito filosóficos.

Tal *em-si* subjacente no sujeito – dimensão objetiva da subjetividade que a obra de arte, no movimento de constituição imanente da sua verdade, aspira a expressar – deverá ser filosoficamente perscrutado como um «*em-si* bloqueado» (Adorno, 2008b: 176), como um *em-si* percorrido de negatividade e de não-identidade, não obstante a arte se apresentar como possibilidade da sua *aparição* [*Erscheinung*]. Cada obra particular assume-se na sua força constitutiva de fazer-se mimeticamente semelhante a um tal *em-si* inscrito no sujeito, oclusamente refratário ao espírito total e dominante –, afirmando-se, no seu modo próprio de conhecimento, como *mimesis* daquilo que, ultrapassando a subjetividade puramente lógica, se

inserta no sujeito enquanto um substrato não-idêntico: «eis o que constitui o grau actual da sua essência mimética» (Adorno, 2008b: 207). Asseverar-se-ia: no seu modo de conhecimento mimético do sujeito nos seus estratos de não-identidade, a arte constitui-se como o lugar no qual o em-si latente na subjetividade devém *para-si*.

4.2. | A comensurabilidade entre a verdade da obra de arte e a verdade do sujeito

Atentando sobre a definição estética de expressão como momento mimético da obra através do qual «a natureza penetra no mais profundo da arte» (Adorno, 2008b: 177), haverá que indagar tal em-si não-idêntico da subjetividade – convocado pela arte e nesta revelado para-si – como reportado à *natureza no sujeito*: tais estratos profundamente oclusos a uma determinação-de-si postulada pela consciência lógica (e pelo pensamento subjetivo conceptual) apresentam-se filosoficamente compreendidos como *natureza oprimida* [*die unterdrückte Natur*] no sujeito, como natureza subjetiva abstratamente negada pela «avassaladora objectividade» (Adorno, 2001: 8) erigida pela *subjetividade-absoluta-sem-sujeito*³³. A expressão da obra particular assume-se como o momento de *mimesis* da arte para

³³ A atenção filosófica adorniana dedicada aos estratos de *natureza subjetiva* não admite a conceptualização unilateral de tal noção estética nem a sua perspetivação teórica como uma definição essencial definitiva. Não obstante se apresentar filosoficamente considerada na sua não-identidade para com o espírito total, tal natureza subjetiva convocada pela arte não se determina como uma natureza absolutamente-primeira ou absolutamente-outra, pretensamente ausente de mediações históricas, que se revelaria na arte enquanto tal, potenciando, porventura, uma eventual ocasião de goáudio estético. Com efeito, tal substrato de natureza no sujeito encontra-se dialeticamente compreendido como inelutavelmente implicado na dinâmica histórica e submetido sob a dominação espiritual. A natureza enquanto substrato de não-identidade que atravessa o sujeito não se afigura como uma dimensão humana percorrida de imediatidade, mas apresenta-se filosoficamente descrita como indelevelmente atravessada de lastros históricos – em todo o caso, a designação *natureza oprimida*, tal como enunciada em múltiplos momentos da obra adorniana, assinala a mediação espiritual (a dominação espiritual facticamente histórica) de tal natureza latente no sujeito. Neste ponto do pensamento adorniano, os delineamentos filosóficos do jovem Marx (*cf. Die deutsche Ideologie* [*A Ideologia Alemã*]) relativos a uma íntima imbricação entre natureza e história (posteriormente prolongados por Georg Lukács (*cf. Die Theorie des Romans* [*Teoria do Romance*])) e por Walter Benjamin (*cf. Ursprung des deutschen Trauerspiels* [*Origem do Drama Trágico Alemão*])), tal como as suas considerações filosóficas concernentes à dominação histórica (e social) da natureza em-nós (e não somente da natureza exterior a nós), apresentam-se explicitamente expressos: «[a]penas reconhecemos uma única ciência, a ciência da história. A história pode ser considerada a partir de duas perspetivas, dividindo-se em história da natureza e em história dos homens. No entanto, tais perspetivas não podem ser separadas: enquanto existirem homens, a história da natureza e a história dos homens condicionam-se reciprocamente» (Marx *apud* Adorno, 2011: 329).

com o *sujeito vivo* [*das lebendige Subjekt*] – o sujeito enquanto *corpo* [*der Leib*] no qual se inscreve o *sofrimento* [*das Leiden*] –, fáctica e indelevelmente imerso na trama de constelações objetivas que enforma o *mundo administrado* [*die verwaltete Welt*] e a totalidade dominante espiritualmente determinada. Na imanência constitutiva da obra de arte, o *conteúdo de verdade* [*der Wahrheitsgehalt*] persegue a expressão mimética mediatamente remetida a um tal substrato de natureza não-idêntica latente na subjetividade, conquanto este se apresente perpassado de indeterminação conceptual e subtraído a uma apresentação de si enquanto dimensão discursiva e significante: «[a] natureza [é] indirectamente o conteúdo de verdade da obra de arte» (Adorno, 2008b: 125).

A envoltura de negatividade e de não-identidade de um tal em-si objetivo no sujeito – filosoficamente compreendido enquanto *natureza subjetiva* – afigura-se como que mimeticamente desdobrada na obra de arte enquanto núcleo de verdade. Invariavelmente, o conteúdo de verdade da arte não se constitui senão como uma dimensão negativa, logicamente indeterminada, irrompida sobre a concreção sensível de uma obra: «[o] conteúdo de verdade, porém, é apenas algo de negativo nas obras» (Adorno, 2008b: 205). Todos os delineamentos de afinidade mimética insertos na arte – sobre os quais cada obra configura e sustenta, na sua imanência formal, o conteúdo de verdade mediatamente remetido a tal natureza *no* sujeito – encontram-se esteticamente atentados e avaliados segundo um eixo de negatividade: a *mimesis* na arte apresenta-se, não apenas como uma dimensão ausente de qualquer traço de representacionalidade ou de referencialidade imediatamente subjetivas, mas, inclusivamente, como um momento não-passível de determinação ou conversão identitárias, pretensamente adscritas sob um qualquer enquadramento de positividade lógica decorrente do pensamento subjetivo dominante. Haverá que cuidadosamente compreender tal movimento mimético da arte, no decurso do qual se efetiva a sua possibilidade de conhecimento do sujeito enquanto natureza oprimida, como um modo de abertura de cada obra a estratos de *radical negatividade* concentrados na subjetividade: o sofrimento que indelevelmente se manifesta no sujeito vivo e abstratamente negado (e o sofrimento é sempre manifestação física, somática – irrompida num sujeito que é *objeto entre objetos, ente entre entes*, e não numa

subjetividade erigida em substância puramente lógica e atemporal) assume-se como tal radical negatividade, que, por seu turno, deverá ser filosoficamente indagada como dimensão mediatamente convocada pela arte – não obstante, e tomando em consideração a sua obscuridade conceptual, tais estratos radicalmente negativos do sujeito se apresentem inexoravelmente perspectivados como insuscetíveis de uma determinação enquanto categoria de pensamento ou de uma integração em constelações lógicas.

A inscrição na arte de um tal substrato radicalmente negativo da subjetividade facticamente imersa nas universalidades e objetividades postuladas pelo espírito total – deformado em princípio heterónimo e opressivo sobre os sujeitos vivos individuais – assevera a impossibilidade filosófica de uma definição de conteúdo de verdade da obra de arte como determinação estritamente lógica e ausente de carácter histórico: «[o] conteúdo de verdade das obras de arte [...] é histórico até ao mais profundo de si mesmo» (Adorno, 2008b: 290). No decurso da constituição do seu momento de verdade, a obra de arte convoca mimeticamente, transformando em mediata configuração sensível e formal, o conteúdo experiencial subjetivamente vivenciado – as experiências históricas – para lá da consciência puramente lógica da subjetividade abstrata: «[o] único conceito adequado de realismo, ao qual nenhuma arte hoje se pode esquivar, seria a fidelidade indefectível a essas experiências» (Adorno, 2008b: 428-429). Com efeito, a conceção filosófica de obra de arte como núcleo monadológico concerta-se com a sustentação estética respeitante à concentração de ressonâncias históricas na verdade constitutiva da arte: o conteúdo de verdade das obras define-se como um complexo monadológico a partir do qual se expressa – mediadamente, indiretamente – o sujeito mediado e subjugado sob a ordem de objetividades históricas dominante. Correlativamente, a expressividade monadológica – não-imediata e não-literal – das universalidades erigidas pela razão total, tal como inserta nas obras particulares, afigura-se como uma decorrência do movimento mimético da arte para com a natureza subjetiva submetida sob a *dominação espiritual* [*die geistige Herrschaft*]: enquanto *mimesis* do sujeito vivo espiritualmente negado, a obra de arte abre-se, na sua expressividade monadológica, a «constelações históricas por trás da fachada da realidade e da psicologia» (Adorno,

2008b: 429) e a configurações de objetividades que «nunca [são] auto-transparente[s]» (Adorno, 2008b: 198) – e que somente se revelam, enquanto tais, através dos seus modos opressivos potenciadores do desvanecimento do sujeito. A *méthesis* da obra de arte, enquanto mónada, na totalidade dominante conjura-se sob tal possibilidade da sua própria determinação como um núcleo espiritual de expressão do sujeito vivo (e fáctico) no momento filosófico-histórico da sua «liquidação [...] sob a ordem objetiva» (Adorno, 2003: 34): a experiência filosófica da obra enquanto núcleo monadológico e conteúdo de verdade deverá ser incessantemente integrada num *continuum* de experiências extra-estéticas vivenciadas pela subjetividade (sem que, porém, a exigência de um olhar estético incondicionalmente sabático dedicado à obra de arte particular seja negligenciada).

Perante um tal movimento de *mimesis* da obra de arte para com os estratos de radical negatividade latentes na subjetividade lógica, poder-se-ia sustentar a possibilidade de um desdobramento da *verdade do sujeito* (verdade meta-estética e extra-artística inexpugnavelmente atravessada de ressonâncias históricas) na verdade da arte – como se o em-si ocluso e não-idêntico da subjetividade se revelasse para-si em cada obra particular. A envoltura de não-identidade da obra de arte enquanto núcleo de verdade anunciar-se-ia, portanto, como um eventual modo de reverberação estética da *verdade não-idêntica* do sujeito abstrato: a tal propósito, poder-se-ia entrever um eixo de *correlação mimética* entre o caráter não-idêntico de um tal substrato de natureza oclusamente inscrito na subjetividade e o sentido de não-identidade que percorre a obra de arte no seu momento de verdade constitutivo. Consecutivamente, afigurar-se-ia como filosoficamente pertinente a constatação teórica respeitante à existência de uma possível forma de *comensurabilidade* entre a verdade da arte e a verdade não-idêntica do sujeito: o «momento supremo» (Adorno, 2008b: 406) da experiência subjetiva da obra de arte assumir-se-ia como o instante no qual o sujeito «descobr[iria] a verdade da obra como se ela houvesse de ser a verdade de si mesmo» (Adorno, 2008b: 406). A aproximação subjetiva ao conteúdo de verdade da obra concretizar-se-ia nesse momento de desdobramento do em-si oculto à e na subjetividade num *para-nós*: o sujeito abstrato saber-se-ia para-si enquanto natureza negada sob a dominação espiritual que ele mesmo erigira.

Seguindo uma tal linha de pensamento, a teorização kantiana dedicada ao *sublime* [*das Erhabene*] enquanto categoria estética apresenta-se, como prontamente se entrevê, simultaneamente evocada e invertida³⁴: segundo a posição adorniana, o em-si da subjetividade não mais se revelaria como a sua determinação inteligível ou espiritual, mas, ao contrário, como a sua natureza não-idêntica e espiritualmente oprimida. A experiência subjetiva da obra de arte – ou, no contexto filosófico kantiano, a experiência estética da natureza exterior na sua hostilidade contra-nós –

³⁴ Na sua *Kritik der Urteilskraft*, Kant apresenta a sua teorização relativa ao sentimento do sublime: «[n]ada portanto que pode ser objecto dos sentidos, visto nessa base, deve denominar-se sublime. Mas precisamente pelo facto que na nossa faculdade da imaginação se encontra uma aspiração ao progresso até o infinito, e na nossa razão, porém, uma pretensão à totalidade absoluta como pretensão a uma ideia real, mesmo aquela inadequação da nossa faculdade de avaliação da grandeza das coisas do mundo dos sentidos a esta ideia, desperta o sentimento de uma faculdade supra-sensível em nós; e o que é absolutamente grande não é porém o objecto dos sentidos, mas sim o uso que a faculdade do juízo naturalmente faz de certos objectos para o fim daquele (sentimento), com respeito ao qual todavia todo e qualquer outro uso é pequeno. Por conseguinte, o que deve denominar-se sublime não é o objecto, mas sim a disposição de espírito através de uma certa representação que ocupa a faculdade de juízo reflexiva. Podemos pois acrescentar às fórmulas precedentes de definição do sublime ainda esta: *sublime é o que somente pelo facto de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo o padrão de medida dos sentidos*. [...] Ora, o ânimo escuta em si a voz da razão, a qual exige a totalidade para todas as grandezas dadas, mesmo para aquelas que na verdade jamais podem ser apreendidas inteiramente, embora sejam julgadas como inteiramente dadas (na representação sensível), por conseguinte reivindica compreensão *numa* intuição, e *apresentação* para todos os membros de uma série numérica progressivamente crescente e não extrai desta exigência nem mesmo o infinito (espaço e tempo decorrido), mas antes torna inevitável pensá-lo no juízo da razão comum como *inteiramente dado* (segundo sua totalidade). O infinito porém é absolutamente (não apenas comparativamente) grande. Comparado com ele, tudo o mais (da mesma espécie de grandezas) é pequeno. Mas, o que é mais notável, tão só poder pensá-lo *como um todo* denota uma faculdade do ânimo que excede todo o padrão de medida. Pois para isso requerer-se-ia uma compreensão que fornecesse uma unidade de padrão de medida que tivesse uma suposta relação determinada e numérica com o infinito; tal é impossível. No entanto para *tão só poder pensar* sem contradição o infinito dado requer-se no ânimo humano uma faculdade que seja ela própria supra-sensível. [...] O sentimento do sublime é portanto um sentimento do desprazer a partir da inadequação da faculdade da imaginação, na avaliação estética da grandeza, à avaliação pela razão e, neste caso, ao mesmo tempo um prazer despertado a partir da concordância, precisamente deste juízo da inadequação da máxima faculdade sensível, com ideias racionais, na medida em que o esforço em direcção às mesmas é lei para nós. Ou seja, é para nós lei (da razão) e pertence à nossa determinação avaliar como pequeno, em comparação com ideias da razão, tudo o que a natureza como objecto dos sentidos contém de grande para nós; e o que activa em nós o sentimento desta determinação supra-sensível concorda com aquela lei. Ora, o esforço máximo da faculdade da imaginação na exposição da unidade para a avaliação da grandeza é uma referência a algo *absolutamente grande*, consequentemente é também uma referência à lei da razão de admitir unicamente esta lei como medida suprema das grandezas. Portanto a percepção interna da inadequação de todo o padrão de medida sensível para a avaliação de grandeza da razão é uma concordância com leis da mesma e é um desprazer que activa em nós o sentimento da nossa determinação supra-sensível, segundo a qual esse sentimento é conforme a fins, por conseguinte é prazer, isto é considerar todo o padrão de medida da sensibilidade inadequado às ideias da razão. [...] Pois, assim como na verdade encontramos a nossa própria limitação na incomensurabilidade da natureza e na insuficiência da nossa faculdade para tomar um padrão de medida proporcionado à avaliação estética da grandeza do seu *domínio*, e contudo também ao mesmo tempo encontramos na nossa faculdade da razão um outro padrão de medida não sensível, que tem em si como unidade

não se sustentaria num *telos* de autoconsciência do espírito e de emancipação espiritual do sujeito perante a sua condição natural e fenomenal (mediante a negação do seu modo-de-ser empírico e finito), mas, ao invés, determinar-se-ia como ocasião de estiolamento da autoafirmação da subjetividade enquanto substância heteronomamente absoluta sobre os sujeitos vivos³⁵.

aquela própria infinitude e em confronto com o qual tudo na natureza é pequeno, por conseguinte encontramos no nosso ânimo uma superioridade sobre a própria natureza na sua incomensurabilidade: assim também a resistência do seu poder nos dá a conhecer, considerados como entes da natureza, a nossa impotência física, mas descobre ao mesmo tempo uma faculdade de ajuizar-nos como independentes dela e uma superioridade sobre a natureza, sobre a qual se funda uma autoconservação de espécie totalmente diversa daquela que pode ser atacada e posta em perigo pela natureza fora de nós, com o que a humanidade em nossa pessoa não fica rebaixada, mesmo que o homem tivesse que sucumbir àquela força. [...] Portanto a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só no nosso ânimo, na medida em que podemos ser conscientes de ser superiores à natureza em nós e através disso também à natureza que nos é exterior (na medida em que isso influi em nós). [...] Pode-se descrever o sublime da seguinte maneira: ele é um objecto (da natureza), *cujas representações determinam o ânimo a imaginar o carácter inalcançável da natureza como apresentação de ideias*. Tomadas literalmente e consideradas logicamente, as ideias não podem ser apresentadas. Mas se ampliamos matematicamente ou dinamicamente a nossa faculdade empírica de representação para a intuição da natureza, então inevitavelmente se juntará a ela a razão como faculdade da independência da totalidade absoluta e produz o esforço do ânimo, se bem que vão, de lhes tornar adequada a representação dos sentidos. Este esforço e o sentimento da inacessibilidade da ideia pela faculdade da imaginação são eles mesmos uma apresentação da conformidade a fins subjectiva do nosso ânimo no uso da faculdade da imaginação para o seu destino supra-sensível e obrigam-nos a *pensar* subjectivamente a própria natureza, na sua totalidade, como apresentação de algo supra-sensível, sem poder realizar *objectivamente* essa apresentação» (Kant, 1998: §25-§29).

³⁵ A perspetivação adorniana concernente à pertinência estética da categoria do sublime envolve-se de uma certa equivocidade. Não obstante a sustentação adorniana relativa a um prolongamento da negatividade inerente ao sentimento do sublime na experiência subjetiva da obra de arte enquanto movimento contrário à subjetividade na sua autoposição e negação da soberania da falsa subjetividade – «[o] sublime, que Kant reservara à natureza, tornou-se depois dele constituinte histórico da própria arte» (Adorno 2008b: 298) –, o filósofo indaga sobre a profunda afinidade de tal teorização estética do sublime com, por um lado, a teologia (o que conduziria à impune extirpação do carácter de aparência da obra de arte na sua concreção particular) e com, por outro lado, a dominação da natureza, entrevedo, nesse sentido, a inviabilidade filosófica (e crítica) de uma tal categoria no contexto de uma estética contemporânea. De um modo assaz desconcertante, o pensamento adorniano interroga-se, inclusivamente, sobre a curta distância existente entre o sublime e o ridículo – como se existisse um fundo cómico, cruelmente revelado pela experiência histórica, entre a desproporção da ambição do sujeito na sua autoconsciência espiritual e o seu cumprimento possível. Em todo o caso, e segundo o filósofo, o momento da experiência do sublime somente poderá ser lido como revelação e confrontação do sujeito com a sua natureza não-idêntica e oprimida sob a dominação espiritual – e se assim é, o sublime, tal como a estética kantiana o delineara, perde o seu sentido, como que metamorfoseando-se no cómico: «[s]e, porém, a experiência do sublime se desvela como a autoconsciência do homem da sua essência natural, a estrutura da categoria do sublime «modifica-se». Ela própria era, na versão kantiana, afectada pela futilidade do homem; nela, precariedade do indivíduo empírico, devia aparecer a eternidade da sua definição universal, a do espírito. Se, porém, o próprio espírito é reduzido à sua dimensão natural, o aniquilamento do indivíduo deixa de ser nele positivamente suprimido. Mediante o triunfo do inteligível no indivíduo que resiste espiritualmente à

4.3. | A mediação espírito-*mimesis*: a recusa do ideal de reconciliação

A possibilidade de constituição de um modo de conhecimento mimético da subjetividade como natureza não-idêntica poderia, porventura, ser filosoficamente perscrutada como um movimento da arte efetuado em «oposição à angústia da natureza em perder-se no caos» (Adorno, 2008b: 206). A convocação da natureza subjetiva enquanto conteúdo de verdade das obras, tal como a inscrição do em-si não-idêntico da subjetividade num *continuum* estético mediado pela espiritualização, poderiam, eventualmente, ser filosoficamente indagadas sob um suposto sentido de reconciliação [*die Versöhnung*] – entre espírito e *mimesis*, entre espírito e natureza, entre identidade e não-identidade –, concertado e realizado na arte.

Porém, tal suposto sentido reconciliatório da arte não deverá ser esteticamente considerado segundo os quadros filosóficos idealistas – pense-se nas teorias estéticas de Kant³⁶ ou de Schiller³⁷ –, mas, e de um outro modo, haverá que conceber tal pretenso delineamento reconciliatório a partir de uma cuidada atenção dedicada aos movimentos de negação da totalidade espiritual – subjetivamente postulada – concertados no interior de cada obra. Com efeito, um tal eixo de reconciliação perspectivado na arte assume-se negativamente: a dissolução da identidade total e das suas falsas conciliações, mediante a abertura à não-identidade enquanto tal, apresenta-se como uma determinação espiritual inerente à obra de arte na sua verdade constitutiva. A *negação determinada* [*die bestimmte Negation*] – da totalidade espiritual – deverá ser filosoficamente indicada como categoria estética (não estritamente lógica) distintiva da arte na sua verdade própria, não obstante tal força mobilizada pelas obras contra o espírito dominante se afigurar como marca da omnipresença deste: «[n]enhuma verdade das obras de arte sem negação determinada» (Adorno, 2008b: 199). Ainda que a posição filosófica perante a obra de arte compreenda e descreva um tal sentido de reconciliação – porventura teoricamente sustentado a partir da perspetivação estética do gesto sintético da obra como não-abstratamente configurado, mas aberto à não-identidade –, haverá que ter

morte, este empertiga-se como se, portador do espírito, fosse apesar de tudo absoluto. Fica assim entregue ao cómico» (Adorno, 2008b: 298).

³⁶ Remete-se para a leitura de *Kritik der Urteilskraft*.

³⁷ Remete-se para a leitura de *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* [*Cartas sobre a Educação Estética do Homem*].

presente que tal *aparência de reconciliação* impõe-se segundo a finalidade (crítica) de revelação das contradições e das antinomias que subjazem sob a identidade total espiritualmente afirmada. Em todo o caso, e conquanto se encontre envolta numa *aparência de reconciliação* conjurada pela singularidade da unidade não-abstrata que determina cada obra particular, a arte não persegue nenhuma possibilidade de reconstrução da categoria subjetiva de reconciliação – ao invés, o movimento de constituição da verdade imanente de cada obra de arte apresenta-se incessantemente negativo: «[o] conteúdo de verdade das obras funde-se com o seu conteúdo crítico» (Adorno, 2008b: 62).

Importará compreender, por conseguinte, que a mediação entre espírito e *mimesis* – tal como concentrada na obra de arte radicalmente espiritualizada – não se encontra definida sob um propósito teleológico idealista de reconciliação total. Contrariamente, haverá que indagar tal mediação da arte atentando num *movimento negativo* delineado pelo espírito sobre si mesmo e enquanto entidade absoluta e universal autoidêntico. Não obstante o movimento de espiritualização da arte se apresentar perspectivado como orientado segundo o sentido da objetivação da *mimesis* – «a arte objectiva o impulso mimético» (Adorno, 2008b: 431) ou, por outras palavras, «[a]s obras de arte são [...] objetivações da *mimesis*» (Adorno, 2008b: 435) –, o espírito não se autodetermina, na decorrência de tal procedimento de objetivação do seu outro oposto, como uma totalidade para-si que aspiraria à subsunção ou à redução (sob si) da *mimesis*, tal modo de conhecimento pré-conceptual, ausente da relação abstrata sujeito-objeto e não determinado segundo a lógica subjetiva da identidade total. De facto, a mediação entre espírito e *mimesis* na obra particular não se realiza sob um eixo identitariamente sintético, mas antinómico. A *mimesis* inserta na arte não se configura como alvo de um estiolamento concertado sob o movimento de espiritualização inscrito em cada obra, mas constitui-se como o momento final de um *movimento crítico* do espírito consigo mesmo – a *mimesis* não é logicamente identificada com (sob) o espírito, mas é este que se abre à não-identidade da *mimesis*, autonegando-se enquanto entidade absoluta e princípio de verdade da arte.

Cumprirá pensar esteticamente a convocação espiritual da *mimesis* como possibilidade de irrupção da não-identidade no interior da dominação espiritual

perpetrada pelo primado lógico da identidade total: enquanto «refúgio» (Adorno, 2008b: 88) da *mimesis*, a arte afirma-se na sua potencialidade de constituição de um modo de conhecimento do sujeito nos seus estratos não-idênticos e não-redutíveis à pura consciência lógica, à subjetividade-absoluta-sem-sujeito – impondo-se, nesse sentido, como um núcleo espiritual no qual o próprio espírito inicia e desenvolve um movimento autonegativo e autocrítico. A comensurabilidade entre a verdade da obra de arte e a verdade do sujeito (na sua natureza abstratamente negada e oprimida sob as universalidades dominantes que enformam a realidade espiritualmente determinada) deverá ser filosoficamente atentada como determinação máxima do sentido de negatividade do espírito sobre si mesmo, tal como este se apresenta realizado na arte.

Que ela [a arte], algo de mimético, seja possível no seio da racionalidade e se sirva dos seus meios, é uma reacção à má racionalidade do mundo racional enquanto administrado. [...] [A] arte representa a verdade numa dupla acepção: conserva a imagem do seu objectivo obstruída pela racionalidade e convence o estado de coisas existente da sua irracionalidade, da sua absurdidade. (Adorno, 2008b: 88-89)

Capítulo 5

A reflexão formal como modo de realização do conteúdo de verdade da obra de arte

5.1. | A não-imediatidade da *mimesis* na arte: a mediação entre momento mimético e momento formal

No movimento de *realização* [*die Realisierung*] de um *conteúdo de verdade* [*ein Wahrheitsgehalt*] na sua concreção imanente, a obra de arte cumpre um novo paradoxo estético: como produzir um tal momento de expressividade mimética – «algo de cego» (Adorno, 2008b: 177) – a partir da composição racional e objetivante dos estratos sensíveis e formais? Tenha-se presente que «não se trata de racionalizar o que é cego, mas produzi-lo primeiramente de modo estético» (Adorno, 2008b: 177) – como se as obras de arte se afigurassem como entidades por nós produzidas mas «acerca das quais não sabemos o que são» (Adorno, 2008b: 177). Tal como escrevera Paul Klee³⁸, poder-se-ia conceber o esforço artístico da obra, na sua expressão e na sua verdade próprias, como um gesto de «anota[ção] [de] vivências que se possam transformar em linhas, atravessando uma noite cega» (Klee, 2003: 58).

Perante tal paradoxo estético, o pensamento adorniano sustenta a possibilidade de um *telos* mimético e expressivo subjacente à tessitura formal e objetivada da obra de arte particular: a atividade subjetiva de elaboração racional da obra (a sua *mediação subjetiva* [*die subjektive Vermittlung*]) apresenta-se desenvolvida segundo o sentido de «objectivação do inobjetivado» (Adorno, 2008b: 174), de tal modo que aquela se impõe, no seu momento de *verdade mimética*, como um «segundo inobjetivado» (Adorno, 2008b: 174), ou, em outros termos, como um não-produto, como uma não-objectivação – conquanto o movimento da arte para a sua

³⁸ Remete-se para a leitura do texto intitulado «Filosofia da criação artística», in Paul Klee (2003), *Escritos sobre Arte*, trad. Catarina Pires e Marta Manuel, rev. trad. João Barrento, Lisboa: Cotovia

própria concreção particular se assuma como condição indispensável de irrupção da *verdade não-idêntica do sujeito*. A inexorabilidade da determinação da obra particular na sua objetivação formal afigura-se esteticamente compreendida como potencialidade de delineamento e configuração imanentes dos momentos expressivos e miméticos – momentos profundamente inobjetiváveis – no cerne da sua logicidade interna. A total estruturação formal da obra – mediante a atividade racional subjetiva – assume-se como o eixo de possibilidade de constituição da *mimesis* expressiva, na decorrência da qual se concretiza a *transfiguração* dos momentos de reflexão formal na sua determinação oposta, em perfeita expressividade. Com efeito, o movimento de espiritualização da obra de arte persegue um *telos* que poderia ser descrito como inverso, ou contrário, ao próprio espírito: a espiritualização da arte – os seus momentos de objetivação e de composição racionais postulados pela *ratio* objetivante – devém *mimesis*.

No seguimento de tal perspetivação, haverá que ter presente que os momentos de expressividade mimética da arte não se definem como dimensões conteudais imediatas e plenas de representacionalidade subjetiva, mas apresentam-se intimamente realizados na reflexão lógica e formal inscrita no espaço interior de cada obra particular: «tal momento [mimético] só sobrevive pela sua antítese, isto é, a disposição racional de que as obras gozam sobre tudo o que lhes é heterogéneo» (Adorno, 2008b: 151-152). De facto, na sua imanência constitutiva, a obra de arte intensifica a sua irredutibilidade própria perante uma intencionalidade subjetiva – assim como reforça o seu modo-de-ser objetivo e autónomo – através de um movimento de mediação interna de *mimesis* e espiritualização: enquanto mediados pelo espírito que produz e objetiva a obra em concreção sensível, os momentos miméticos e expressivos nunca se encontram determinados como pura imediatidade. A inscrição da *mimesis* na arte deverá ser filosoficamente considerada e avaliada segundo um movimento de incessante transfiguração da imediatidade da representação subjetiva em mediatidade formal e sensível. Haverá que assinalar, neste sentido, que a obra de arte possui o seu momento mimético e expressivo – sobre o qual se delineia o seu conteúdo de verdade, mediatamente remetido à verdade do sujeito na sua radical negatividade – através da atividade subjetiva do

trabalho da forma [*die Durcharbeitung der Form*], no decurso da qual a *racionalidade estética* [*die ästhetische Rationalität*] se determina como *racionalidade mimética* [*die mimetische Rationalität*]. Os momentos de expressão mimética da arte definem-se e constituem-se na decorrência dos movimentos subjetivos do *fazer* [*das Machen*] de cada obra particular na sua concreção formal: a obra assume a sua expressividade própria enquanto entidade totalmente formada, enquanto um *formado* [*ein Geformtes*], como se tal expressividade se afigurasse como um *excesso* que irromperia no momento final de composição lógica de um tal particular sensível objetivado.

Quando as obras de arte não são nem plenamente estruturadas, nem formadas, perdem aquela expressividade por amor da qual se dispensam do trabalho e da disciplina da forma; e a forma pretensamente pura, que nega a expressão, estala. A expressão é um fenómeno de interferência, tanto função do procedimento técnico como mimética. A mimese, por seu lado, é evocada pela densidade do processo técnico, cuja racionalidade imanente parece, no entanto, opor-se à expressão. (Adorno, 2008b: 177)

Importará atentar que tal possibilidade de irrupção mimética e expressiva efetivada sobre as determinações formais objetivadas da arte apresenta-se concertada com um movimento de realização e concretização de uma expressividade objetiva, como que constitutivamente própria, desenvolvido em cada obra particular. Não obstante a *expressão* [*der Ausdruck*] se definir como o momento mimético da arte, somente concretizável através da idiossincrasia de um sujeito individual e do seu particular conteúdo vivencial – «[a] mimese liga a arte à experiência humana individual» (Adorno, 2008b: 54) –, cada obra apresenta-se esteticamente perspectivada nos seus modos de configuração formal imanente da sua expressão objetiva (como se esta se tornasse passível de coincidir, inextricavelmente, com a própria concreção objetivada), intensificando a sua não-redutibilidade perante a imediatidade de conteúdos expressivos subjetivos: «[a] expressão absoluta seria objectiva, seria a própria coisa» (Adorno, 2008b: 76). A realização do momento expressivo sobre o traçado formal de estratos sensíveis – o trabalho subjetivo de

transfiguração da expressão conteudal subjetiva em expressão formal objetiva – potencia o delineamento do movimento de oclusão da obra para-outro, ao longo do qual aquela, enquanto conteúdo de verdade, se nega a si mesma como núcleo de representacionalidade ou de referencialidade discursivas.

[S]e o expresso se torna o conteúdo psíquico tangível do artista e a obra de arte sua cópia, a obra degenera em fotografia desfocada. A resignação de Schubert não tem o seu lugar na pretensa atmosfera da sua música, não no que sente como se a obra disso fosse a traição; mas no *É assim* que ela manifesta como o gesto do deixar-se cair: é a sua expressão. (Adorno, 2008b: 174)

A recusa da aliança entre arte e intencionalidade subjetiva apresenta-se conjurada na decorrência da constituição da expressão objetiva na concreção sensível e particular das obras: assim como os sentidos de expressividade inscritos na obra de arte se configuram como momentos miméticos mediatamente transfigurados e indistintamente entretecidos nas determinações formais da mesma, assim o conteúdo de verdade de cada obra deverá ser esteticamente perscrutado, não como uma significação intencional imediata ou um elemento positivamente presentificado e discursivamente identificável, mas, inversamente, como uma determinação intelectual conceptualmente obscura e equívoca, profundamente refratária a uma redução conteudal identitária afirmada pelo pensamento subjetivo.

O conteúdo [de verdade da obra de arte] estabelece-se cada vez mais nas zonas não ocupadas pelas intenções subjectivas dos artistas, enquanto que as obras, cuja intenção se impõe quer como *fabula docet* quer como tese filosófica, bloqueiam o conteúdo. (Adorno, 2008b: 230)

5.2. | Inexpressividade ou modificação qualitativa da categoria da expressão

Ao longo do seu movimento mimético – a sua pretensão de *fazer-se a si mesma semelhante* [*sich selbst gleich machen*] – para com o sujeito, a obra de arte define-se, na sua verdade constitutiva, não apenas como modo de conhecimento da subjetividade na sua radical negatividade, mas, inclusivamente, como forma possível

de expressividade do *sujeito vivo* [*das lebendige Subjekt*] num momento filosófico-histórico no qual a racionalidade subjetiva se desfigurara em *ratio* enunciadora de ordens de objetividades e universalidades abstratamente heterónomas. Todavia, haverá que compreender tal possibilidade de expressividade subjetiva concentrada na arte a partir de um enquadramento estético delineado sob o eixo da renúncia da expressão: no âmbito da *arte radicalmente espiritualizada* [*die radikal vergeistigte Kunstwerk*], a postulação do esgotamento estético da categoria artística tradicional de expressão afigura-se como condição de realização da expressividade da verdade do sujeito.

Poder-se-ia perspetivar a arte radicalmente espiritualizada como forma de «expressão do inexpressivo» (Adorno, 2008b: 182-183); tal inexpressividade – ou «expressão muda» (Adorno, 2008b: 182) – apresenta-se como um delineamento objetivo da obra de arte, decorrente do seu movimento mimético para com a subjetividade negada. Indelévelmente inscrito e imerso nas objetividades dominantes erigidas sob o primado da *dominação espiritual* [*die geistige Herrschaft*], o sujeito estético apercebe-se da impotência da sua expressão imediata, a esta renunciando, simultaneamente. No momento filosófico-histórico de desvanecimento do sujeito sob as universalidades determinadas pela *subjetividade-absoluta-sem-sujeito*, o movimento mimético de concretização na arte do gesto expressivo subjetivo constitui-se segundo a não-convocação dos modos miméticos tradicionais – de acordo com os quais a dimensão expressiva da obra se definira como cópia de um interior subjetivo –, potenciando, nesse sentido, a intensificação da irredutibilidade e da não-identidade da arte no momento da sua experiência subjetiva.

Em última instância, tal renúncia estética da categoria tradicional de expressão – ou, de um outro modo, a postulação da redução da expressão mimética aos momentos de construção formal e técnica – determina-se como uma aspiração inscrita em cada obra de arte delineada sob o sentido de rutura com o ideal estético de *reconciliação* [*die Versöhnung*], incessantemente preconizado no contexto de perspetivações teóricas da arte enquanto domínio de plena e positiva expressividade da subjetividade oprimida. Com efeito, no movimento de constituição da sua verdade própria, a obra de arte radicalmente espiritualizada tende para a negatividade que

envolve a inexpressividade da construção enquanto momento artístico não-passível de se apresentar como subjetivamente erigido em promessa de reconciliação do sujeito vivo com a totalidade dominante. Poder-se-ia conceber uma tal inexpressividade como um *modo de pensamento* da arte radicalmente espiritualizada – como que uma asseveração ou uma sentença estéticas concernentes à crescente impossibilidade de expressão do sujeito. Na sua postura expressiva de máxima negatividade, tal arte assume-me como efetiva expressividade da subjetividade negada.

Que a arte não deve reduzir-se à polaridade indiscutível do mimético e do construtivo como a uma fórmula invariante reconhece-se pelo facto de que, de outro modo, a obra de arte de qualidade deveria oscilar entre os dois princípios. Mas, na arte moderna, foi frutuoso o que se dirigiu para um dos extremos, não o que ficou no meio; quem se esforçasse por realizar a síntese entre os dois seria recompensado por um consenso suspeito. A dialéctica desses momentos assemelha-se à dialéctica lógica, em que é apenas num que o outro se realiza, não no meio. A construção não é correcção ou certeza objectivante da expressão, mas deve, por assim dizer, acomodar-se sem planificações aos impulsos miméticos; aí reside a superioridade de *Erwartung* de Schönberg sobre muito do que dela fez um princípio, que, por sua vez, era um princípio de construção. [...] A isso corresponde o facto de que nenhuma construção, enquanto forma vazia de conteúdo humano, se deve cumular de expressão. As obras adquirem esta expressão pela frieza. [...] A crítica da objectividade enquanto crítica de uma forma de consciência reificada não pode introduzir fraudulentamente nenhuma negligência, que se imagina, por uma diminuição da exigência construtiva, restaurar a fantasia pretensamente livre e, assim, o momento expressivo. (Adorno, 2008b: 75)

Em *Philosophie der neuen Musik* [*Filosofia da Nova Música*] (1948), o pensamento adorniano, atentando nas obras expressionistas – ou da fase expressionista – de Arnold Schönberg, desenvolve uma conceção estética respeitante à íntima intersecção entre a modificação qualitativa da categoria de *expressão* e a revolução formal e técnica dos princípios de composição musical. Posicionando-se perante *Erwartung*, *op. 17*, o filósofo compreende a linguagem musical do

expressionismo schönbergiano como um «registo sismográfico [...] de gestos de *shocks*, de estremecimentos corporais» (Adorno, 2003: 45). Segundo o pensamento adorniano, o momento expressivo de tal obra schönbergiana não mais se afirma, tradicionalmente (ou romanticamente), como o elemento mimético de paixões subjetivas ou o reflexo de emoções interiores da alma individual (do sujeito-compositor) – mas como «registo de emoções indissimuladamente corpóreas» (Adorno, 2003: 43), tecnicamente sustentado e realizado segundo o imperativo estético de exclusão das formas musicais convencionais, designadamente dos princípios da tonalidade. A expressão schönbergiana, concretizada num traçado formal repleto de disrupções e descontinuidades e configurada como se de um «meio de absorção dos *shocks*» (Adorno, 2003: 36) se tratasse, apresenta-se plena de ressonâncias corporais e gestuais, constituindo-se como momento artístico e estético de convocação dos estratos somáticos do sujeito na sua «dor real» (Adorno, 2003: 43), não-dulcificada e não-reconciliada segundo os modos de expressão tradicionais.

A subjetividade, veículo da expressão na música tradicional, não é o seu último substrato, nem tão-pouco o sujeito, substrato de toda a arte até hoje – mas sim o homem. Assim como no final, assim a origem da música vai mais além do reino das intenções, do sentido e da subjetividade. Ela é de índole gestual, estreitamente aparentada com o lamento. (Adorno, 2003: 115)

A negação dos quadros expressivos convencionalmente definidos em «elementos pré-estabelecidos e sedimentados em fórmulas» (Adorno, 2003: 43), assim como a rutura com a conceção estética idealista de plena liberdade de expressividade subjetiva do sujeito-compositor, afirmam-se como duas posturas críticas da música da Segunda Escola de Viena, tal como o filósofo a perspetiva e compreende. A mudança qualitativa do sentido de expressão musical determina-se segundo a recusa do tecnicamente definido e de todos os esquemas delineadores de modos de unidade e de reconciliação formais – porém, haverá que esteticamente compreender tal rejeição como se esta se configurasse como uma exigência irrompida do movimento imanente de constituição da obra de arte na sua verdade mimética para com o *sofrimento* [*das Leiden*] não atenuado do sujeito (e não como

um elemento deliberadamente afirmado pela intencionalidade do compositor): «os vestígios de tal revolução da expressão são as manchas, que contra a vontade do compositor, se introduzem [na obra] [...] perturbando a superfície» (Adorno, 2003: 43). A obra musical, ela mesma, apresentar-se-á tanto mais verdadeira, quanto mais firmemente se afigurar, a partir da sua tessitura sensível e técnica, como «resultado de uma experiência negativa» (Adorno, 2003: 41) – conquanto, para tal, se transforme, no momento da sua experiência subjetiva, num objeto estético irreconciliavelmente hostil para com a subjetividade, como que desprovido de qualquer sentido de expressividade humana.

Tal como em muitas obras de Schönberg, também na música de Anton von Webern a contração da expansão no tempo apresenta-se como um imperativo formal: a brevidade das suas composições, que aspiram às máximas densidade e consistência, configura-se sob a impossibilidade (dir-se-ia: a falsidade) estética do esquema extensivo e do primado de dilatação temporal. O elemento breve e fragmentário prevalece sobre o sentido de continuidade – os modos musicais tradicionais consistentes na «diferença entre tema e desenvolvimento, [na] constância do fluxo harmónico e [na] linha melódica ininterrupta» (Adorno, 2003: 45-46) definem-se, devido ao seu esgotamento inerente e à sua incapacidade própria para expressar, na sua verdade imanente, a verdade do sujeito negado, como fórmulas-alvo de uma rejeição estética e artística. A música de Webern, «contraída ao instante» (Adorno, 2003: 42) e delineada segundo a pretensão artística da purificação dos meios formais convencionais, assume-se esteticamente como negação do ornamental e do supérfluo expressivos potenciados pela continuidade temporal – todos os sentidos implícitos de expressividade mimética da subjetividade desenham-se sob o eixo de um mutismo irrepreensivelmente não-humano³⁹.

³⁹ Na sua atenção dedicada à música de Webern, o filósofo reflete sobre o imperativo estético de contração temporal como possibilidade de expressividade – mais próxima do mutismo do que da eloquência – do sofrimento do sujeito enquanto natureza continuamente negada. O poema de Hölderlin *Die Kürze* [A Brevidade] apresenta-se evocado em tal momento de reflexão adorniana: «*Warum bist du so kurz? liebst du, wie vormals, denn / Nun nicht mehr den Gesang? fandst du, als Jüngling, doch, / In den Tagen der Hoffnung, / Wenn du sangest, das Ende nie!*» // *Wie mein Glück, ist mein Lied. - Willst du im Abendrot / Froh dich baden? hinweg ists! und die Erd ist kalt, / Und der Vogel der Nacht schwirrt / Unbequem vor das Auge dir.* [«Porque és tão breve? Pois não amas então / Já o canto? Quando jovem, nunca achavas, / Nos dias de esperança, / O fim, quando cantavas!» // Como a ventura é a canção. - Se queres banhar-te / Alegre no sol da tarde, / eis que ele desaparece, / A terra é fria, e a ave nocturna / Esvoaça importuna ante teus olhos.] (Hölderlin, 2004: 56).

5.3. | A determinação formal da obra particular como *modo de verdade* da arte

Os delineamentos estéticos de negação/renúncia e de modificação qualitativa do sentido de expressão, tal como a arte radicalmente espiritualizada os desenvolve, determinam «a separação da obra de arte objetivada relativamente à imediatidade humana» (Adorno, 2009: 182). Filosoficamente compreendida como núcleo de verdade, a obra radicalmente espiritualizada impõe-se na sua impossibilidade de configuração de expressividade direta ou imediatamente presentificada da subjetividade – como se, no cumprimento do seu conteúdo de verdade reportado ao sujeito na sua radical negatividade, a obra de arte rejeitasse todos os modos de expressividade conteudal passíveis de evocação reconciliatória. Como tal, o movimento de «endurecimento» (Adorno, 2003: 27) da obra no seu traçado formal imanente – no decurso do qual se conjura o momento de irrupção da expressão sobre os estratos lógicos de construção técnica – deverá ser esteticamente indagado como modo possível de expressividade mediata do sujeito negado: a obra de arte tanto mais expressará, na sua verdade própria, a verdade não-idêntica do sujeito, quanto mais irrevogavelmente persistir na «renúncia da semelhança humana»⁴⁰ (Adorno, 2008b:

⁴⁰ A título de curiosidade, poder-se-ia referir o nome e a obra de Hans Sedlmayr, importante historiador da arte do período do pós-guerra alemão. A posição estética de Sedlmayr afigura-se como profundamente oposta à postura de Adorno: no âmbito da obra *Verlust der Mitte* [*A Perda do Centro*] (1948) (cf. especialmente o capítulo VII, intitulado «*Analogia Morbi*»), o historiador da arte desenvolve uma teorização respeitante ao pretenso movimento de afastamento da obra de arte moderna relativamente ao sujeito (ou aos homens, tal como assegura Sedlmayr), interpretando-o sob um sentido de degenerescência *anti-humana* e *anti-humanista* da arte no seu todo. Segundo Sedlmayr, a arte moderna transformara-se numa «arte centrífuga» (Sedlmayr, 1957: 152): a ânsia de pureza abstrata e de dissolução de todas as formas de representacionalidade humana imediata são perspectivadas como manifestações estéticas de destruição de um centro subjetivo que sustentaria a verdade da obra de arte enquanto tal; no decurso do seu movimento de distanciação face aos sujeitos – avaliado pela historiador como um *processo de desumanização* –, a arte e as suas obras assumir-se-iam como formas do *inorgânico*, esteticamente forjado sob a perfeita purificação ou depuração de todos os modos de convocação artística do humano e do vivo. Tenha-se presente, a este propósito, que a conceção estética adorniana respeitante a uma aspiração de transfiguração da obra de arte em beleza natural, absolutamente inobjetivada e conceptualmente indeterminada, poderá ser compreendida como uma contraposição de tal perspetivação estética – tão predominantemente afirmada e reiterada no século passado – relativa a uma ânsia do inorgânico inscrita na arte moderna. Com efeito, no contexto filosófico adorniano, o assim designado «hermetismo formal» da obra particular apresenta-se como potencialidade de intensificação da irredutibilidade e da não-identidade da arte perante a racionalidade e a discursividade subjetivas (que configuraram e enformaram a realidade segundo o princípio abstrato da identidade total e sob o primado da dominação espiritual): nesse sentido, a obra de arte afigura-se filosoficamente atentada nos seus movimentos de rutura com o mundo subjetivamente determinado e, correlativamente, na sua pretensão de autotransfiguração em beleza natural não-produzida e não-objetivada pela razão total. É precisamente tal reflexão estética dedicada a uma aspiração de desdobramento da obra de arte no seu oposto conceptual, a beleza natural, que se impõe como um momento de singular divergência adorniana face às asseverações e postulações teóricas

256). A oclusão da obra particular para-outro, possibilitada pelo movimento de encerramento da mesma sob os seus contornos lógicos e formais excludentes da expressão e da representação subjetivas imediatas, assume-se como uma determinação de rutura da arte para com as formas de identificação e reconhecimento subjetivos prevalecentes nos momentos da experiência estética. O modo de conhecimento mimético do em-si não-idêntico da subjetividade, tal como possibilitado e desenvolvido pela arte, delineia-se sob um eixo de rejeição dos quadros de compreensão subjetiva sustentados nas vulgares formas de discursividade lógica e na linguagem de significações objetivadas que configuram o *mundo administrado* [*die verwaltete Welt*].

A obra de arte, enquanto negação da subjetividade abstrata e enquanto crítica da razão total, não determinará o seu conteúdo de verdade segundo as normas do pensamento subjetivo discursivo – nem tal momento de verdade da arte, impondo-se como *negação determinada* [*die bestimmte Negation*] do espírito dominante, promoverá a sua pronta identificação postulada pela inteligibilidade mais imediata ou a sua total redução a conteúdos estéticos e artísticos culturalmente sobredeterminados até ao esvaziamento e ao esgotamento de si mesmos. No movimento de efetivação da sua possibilidade de expressividade do sujeito como natureza espiritualmente negada, a arte não poderá dispor do esforço de reconciliação identitária nem inserir-se na torrente de discursividade lógica que percorre o *estado de coisas existente* [*das Bestehende*]. Não obstante o seu momento de verdade se apresentar definido como determinação intelectual, a obra de arte não realizará um conteúdo discursivo reiteradamente afirmado no âmbito da empiria circundante. Haverá que compreender filosoficamente o movimento de fechamento formal da obra de arte na sua concreção sensível e particular – tal como o seu afastamento relativamente à racionalidade e discursividade humanas – como um modo constitutivo da sua irredutibilidade própria e, conseqüentemente, da sua imposição enquanto um outro contraposto ao *sempre-igual* [*das Immergleiche*] e às ordens de

concernentes ao suposto ideal do inorgânico manifesto na arte moderna. Em todo o caso, e de acordo com o pensamento adorniano, a obra de arte manter-se-á tanto mais fiel aos sujeitos e à sua verdade não-idêntica, quanto mais incondicionalmente persistir na recusa e na negação da racionalidade dominante (deformada em princípio opressivo sobre os homens) e, consecutivamente, dos seus modos imediatos de representacionalidade subjetiva.

objetividades configuradas pela dominação espiritual.

A *autonomia* [*die Autonomie*] da arte perante o espírito dominante apresenta-se sustentada em íntima articulação com a liberdade reflexiva formal inscrita em cada *obra de arte radicalmente particular* [*das radikal besondere Kunstwerk*]. Proclamar o estiolamento de tal liberdade de reflexão das formas presente na arte – advogando a intolerabilidade do seu hermetismo formal ou do seu extremo distanciamento face ao mundo dos homens – significaria violar ou ignorar a mediatidade intelectual que define cada obra como núcleo de pensamento e conteúdo de verdade. De facto, as determinações formais da obra de arte assumem-se como momentos de mediação reflexiva, no decurso dos quais se delineia a transfiguração qualitativa da *ratio* identitária numa outra figura de racionalidade subjetiva profundamente crítica, a racionalidade estética. Tal mediação reflexiva formal impõe-se como possibilidade de configuração da obra de arte como um não-imediato e um não-produto – a determinação formal enquanto momento reflexivamente objetivo «[h]abita precisamente onde a obra se libertou do produto» (Adorno, 2008b: 218) –, distanciando-a da individuação e da objetivação vazias que perpassam a realidade empírica, assim como da vulgar redução ou recondução sob sentidos conteudais positivamente afirmados e postulados.

A densidade intelectual que sustenta cada obra de arte enquanto pensamento e enquanto verdade – a sua mediatidade intelectual – apresenta-se como um delineamento constitutivo decorrente da sua reflexão formal imanente, iniciada e desenvolvida pela racionalidade estética. Haverá que compreender a espessura intelectual da obra de arte – o seu conteúdo de pensamento – como determinada em conformidade com uma tal mediação reflexiva das formas: inclusivamente o conteúdo de verdade, dimensão conceptualmente equívoca e refratária à imediata subsunção identitária, apresenta-se filosoficamente definido como uma determinação intelectual, porquanto se configure como um momento que, todavia não-formado, se constitui segundo a possibilidade da sua própria imposição sobre o traçado totalmente formal da obra particular. Enquanto unidade objetivamente estabelecida, a forma é o modo de verdade da obra que si mesmo se suspende, contraindo-se, interrompendo-se, em virtude da irrupção do seu outro, do não-

formado – sem que, no entanto, tal suspensão abra espaço para a negligência formal no interior das obras particulares⁴¹.

Esteticamente perspectivada como momento de constituição da obra de arte na sua autonomia e na sua objetividade imanentes, a forma converge com a crítica: os estratos formais da obra particular, determinados em contraposição com os modos identitários de configuração empírica, assumem uma fulguração crítica – asseverar-se-ia: *dissonante* –, a qual poderá ser pensada, e de um modo mais alargado, como uma invariante que define a relação das obras entre si. Poder-se-ia, eventualmente, ler e compreender a história da arte como um percurso teórico por tais movimentos de descontinuidade e de negatividade formais que cada obra conjura sobre as suas precedentes, votando-as ao ocaso estético⁴²: «[n]as obras de arte, a forma é aquilo mediante o qual elas se revelam críticas em si mesmas. [...] Pela sua implicação crítica, a forma aniquila as práticas e as obras do passado» (Adorno, 2008b: 220). Porém, e atentando no sentido de negação determinada da arte para com a totalidade envolvente, haverá que ter presente que os momentos formais das obras se constituem como *modos de pensamento*, sobre os quais se sustenta o seu conteúdo de verdade mediatamente remetido à não-identidade subjacente no sujeito. Na obra particular, é a forma, enquanto determinação sensível, que julga criticamente (e não um pretenso conteúdo exteriormente imputado); correlativamente, todos os sentidos de negação do espírito total e da racionalidade dominante, tal como concentrados na arte, encontram a sua possibilidade na tessitura sensível de cada obra. Os estratos de concreção particular e formal apresentam-se como os momentos de realização e de irrupção do conteúdo de verdade da obra de arte, impondo-se, conseqüentemente,

⁴¹ A insistência adorniana na dedicação filosófica ao elemento sensível e formal da obra particular – *modo de verdade da arte* – poderá ser lida e compreendida como uma posição estética contrária à corrente de movimentos de sobredeterminação culturalmente positiva da arte e das suas obras. A salvaguarda filosófica do conteúdo de verdade da arte – perante a sua ávida apropriação pelo espírito dominante, que, sub-repticiamente, procede à neutralização e integração da negatividade enquanto um seu conteúdo cultural – deverá sustentar-se numa postura estética incondicionalmente afeta ao momento sensível e formal, mediatamente configurado e qualitativamente transformado em expressividade mimética da não-identidade concentrada no sujeito.

⁴² A perspetivação adorniana respeitante à história da arte apresenta-se delineada segundo um sentido de *dever crítico* que, segundo o filósofo, atravessaria todas as obras particulares enquanto entidades historicamente negativas: «[e]is porque exercem a crítica entre si. É isso, e não a continuidade histórica das suas dependências, que liga as obras de arte umas às outras; «uma obra de arte é inimiga mortal da outra». A unidade da história da arte é a figura dialéctica de uma negação determinada» (Adorno, 2008b: 62).

como determinações de rutura com a organicidade do sempre-igual e com as falsas conciliações afirmadas pela dominação espiritual.

Na arte, a subjetividade acede à sua verdade não-idêntica através da incessante perscrutação de delineamentos formais concretizados na tessitura sensível da obra particular. Com efeito, é na decorrência do movimento de atividade ou de trabalho subjetivos de produção e objetivação formais da obra que se desenha um tal conteúdo de verdade não-imediatamente remetido à natureza não-idêntica no sujeito. O sujeito sabe-se na sua *verdade oclusa* no momento de defrontação com a *estranheza* [*die Fremdheit*] inscrita nos traçados sensíveis da obra de arte subjetivamente produzida e objetivada – como se nele irrompesse uma tensão entre o reconhecimento de algo que lhe é próprio e, simultaneamente, o confronto com o outro profundamente *incompreensível*. A este respeito, poder-se-ia pensar na possibilidade de um sentido de estranheza subjacente ao momento de experiência subjetiva da obra enquanto concreção formal envolta em *incompreensibilidade* [*die Unverständlichkeit*] e ao instante de desdobramento do em-si negativo e latente da subjetividade abstrata num *para-si*, num *para-nós*. Neste sentido, o cumprimento da reflexão formal da obra de arte poderá ser esteticamente perspectivado como um movimento interno orientado segundo um *telos* de expressividade da radical negatividade concentrada no sujeito. Cumprirá, assim, compreender a determinação formal da obra de arte, não somente como momento reflexivamente lógico e racional, mas, inclusivamente, como elemento objetivo no qual se concretiza a *mimesis* da própria obra para com o sujeito na sua verdade não-idêntica.

Como tal, o pensamento filosófico, esteticamente intensificado, deverá cuidadosamente atentar sobre um tal movimento de *transfiguração* da forma lógica e racional, suposta determinação estritamente decorrente da *ratio* identitária e objetivante, em forma plenamente expressiva e mimeticamente delineadora de um conteúdo de verdade não-idêntico à razão total. O pensamento filosófico confrontar-

se-á, portanto, com a possibilidade de configuração racional da forma enquanto modo de expressividade da radical negatividade do sujeito: a forma, filosoficamente postulada como determinação eminentemente subjetiva, devém expressão mimética do não-idêntico no sujeito – em última análise, do *não-subjetivo* no sujeito. No mesmo sentido, o sujeito filosófico deverá debruçar-se demoradamente sobre as configurações formais insertas na tessitura sensível da obra de arte, indagando-as tanto como momento objetivo e reflexivo quanto como função mimética – compreendendo-as como dimensões artisticamente imanentes sobre as quais se realiza a verdade da arte enquanto indiretamente reportada ao substrato não-idêntico que em si, latentemente, se inscreve. A realização do conteúdo de verdade da arte nos momentos de reflexão interna das formas na obra particular deverá ditar a postura da conceptualidade estética: esta não deverá proceder à «súbita *desestetização* do conteúdo» (Adorno, 2009: 436) em virtude do vulgar escamoteamento de verdades filosóficas, como que reduzindo a arte a um domínio de confirmação da teoria, mas dedicar-se aos elementos formais da obra enquanto concreção sensível – procurando pensá-los como movimentos de expressividade mediata do sujeito negado e, por conseguinte, enquanto modos de pensamento críticos da totalidade dominante enformada pela subjetividade-absoluta-sem-sujeito.

Afirmar-se-ia que, ao longo da experiência filosófica de uma obra de arte, o espírito deverá perseguir-se a si mesmo: o pensamento filosófico, na sua intensificação estética, deverá posicionar-se perante os momentos de racionalidade e logicidade internas de cada obra de arte, aspirando a libertar, mediante o seu esforço inelutavelmente conceptual, os estratos de *mimesis* – ou de verdade mimética – que envolvem cada determinação sensível e formal. Assim como a *mimesis* não se configura como uma suposta imediatidade presente na obra de arte, mas como uma dimensão convocada e mediada pela espiritualização, assim o pensamento filosófico deverá incondicionalmente renunciar a um modo de aproximação discursiva direta a supostas dimensões miméticas prontamente identificáveis na obra particular – um modo que, não raro, resulta em perspetivações teóricas afastadas da imanência sensível da obra e coincidentes com conteúdos artísticos ou estéticos sobredeterminados pela cultura dominante. Porém, a postura do pensamento

filosófico – a postura espiritual – perante a arte deverá delinear-se segundo a recusa do cumprimento da subsunção abstratamente identitária: a obra de arte não se configurará como o objeto a identificar conceptualmente, mas, ao invés, será o próprio sujeito filosófico a tomar a *liberdade* de assemelhar-se à obra enquanto tal, como se, no momento da experiência filosófica da mesma, o sujeito se aproximasse da verdade da obra (e da *sua* verdade não-idêntica) mediante a semelhança mimética para com um tal particular sensível – pois «o essencialmente mimético aguarda o comportamento mimético» (Adorno, 2008b: 194). Ante a obra de arte, o sujeito filosófico tornar-se-á *sujeito mimético* no decurso de um movimento de rutura com os seus postulados logicamente determinados, concertado com uma aspiração de conhecimento da *interioridade* – de *experiência* [*die Erfahrung*] de *adentramento* – na obra enquanto núcleo de verdade não-idêntica e de *racionalidade transfigurada* (e não enquanto objeto categorialmente definido e abstratamente identificado).

Se, em Kant, o conhecimento discursivo deve renunciar ao íntimo das coisas [*Dinge*], as obras de arte são, então, os objectos cuja verdade só pode ser representada como a verdade da sua interioridade. A imitação é o caminho que conduz a tal interioridade. (Adorno, 2008b: 195)

O sujeito mimético não esperará da obra a confirmação de si enquanto autoposição lógica, mas, ao contrário, abrir-se-á mimeticamente a cada momento formal imanente daquela, procurando, a partir do seu comportamento mimético, cumprir a tal *temeridade*⁴³ – assim a apresenta Paul Valéry –, que consiste no *desejo humano de imitação de um objeto* (importaria acrescentar que, sob o olhar do poeta, a aspiração humana de imitação de um objeto material, tal como parece ocorrer no momento de experiência subjetiva da obra de arte, afigurar-se-ia misteriosamente mais absurda do que qualquer outro movimento mimético dirigido a um objeto vivo⁴⁴).

⁴³ Em *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* [*Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*], Paul Valéry escreve: «[n]ada é mais deliberadamente absurdo de descrever do que essa temeridade duma pessoa que declara ser um determinado objecto e sentir as impressões daí resultantes.» (Valéry 2005: 30).

⁴⁴ Continuamente, Valéry acrescenta: «[s]e conseguíssemos esclarecer o motivo por que a identificação com um objecto material *parece* mais absurda do que a identificação com um objecto vivo, teríamos progredido algo na questão» (Valéry 2005: 30).

Sem dúvida, a relação com a obra de arte exige também um acto de identificação: adentrar-se na coisa, co-participar, como diz Benjamin: «respirar a aura». Mas o seu meio é o que Hegel chama a liberdade relativamente ao objecto: o espectador não deve projectar na obra de arte o que nele ocorre para nela se ver confirmado, valorizado e satisfeito; pelo contrário, deve alienar-se na obra de arte, tornar-se semelhante a ela, cumpri-la a partir de si. Outra expressão do mesmo facto: ele tem de se submeter à disciplina da obra e não exigir que a obra de arte lhe dê alguma coisa. (Adorno, 2008b: 415)

| CONCLUSÃO

Sobre a constelação conceptual *arte-subjetividade-filosofia*

O movimento de intensificação estética no pensamento de Theodor W. Adorno integra um momento de reflexão teórica concernente à «convergência» (Adorno, 2008b: 201) entre o *conteúdo de verdade da arte* e a *verdade filosófica* [*die philosophische Wahrheit*]. A indagação adorniana relativa a uma tal possibilidade de indistinção entre o conteúdo de verdade da arte e a verdade filosófica (que, porventura, num primeiro momento, poderia ser perspectivada como um modo de confirmação teórica imediata de posições filosóficas e estéticas hegelianas) apresenta-se, todavia, desenvolvida segundo um eixo de pensamento no qual a *não-identidade* se impõe como determinação essencial. Unindo arte e filosofia, tal eixo de não-identidade prolonga-se a um terceiro elemento: o *em-si* ocluso e radicalmente negativo do sujeito. Asseverar-se-ia: no decurso do movimento de intensificação estética do pensamento adorniano, a não-identidade impõe-se como o sentido configurador e compositor da constelação de conceitos⁴⁵ *arte-subjetividade-filosofia*.

A conceção respeitante a um imperativo filosófico crítico de confrontação da racionalidade subjetiva identitária com a obra de arte como núcleo de não-identidade – conceção-base que sustenta a pertinência filosófica da *experiência* da obra radicalmente particular – poderia ser indicada como o momento inicial do movimento de intensificação estética do pensamento adorniano. A aspiração filosófica de estiolamento do primado de identidade total (subjetivamente erigido em princípio abstrato de realidade), assim como a insistência teórica na exigência de

⁴⁵ As expressões *constelação de conceitos* ou *constelação conceptual*, introduzidas no pensamento adorniano sob o propósito de refutação metodológica da dedução lógica e conceptual, afiguram-se como momentos de influência filosófica benjaminiana (cf. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*).

recuperação do sentido de experiência enquanto posição do pensamento e do conceito perante um *outro não-idêntico*, assumem-se como duas invariantes críticas que sustentam tal perspetivação dedicada à relevância filosófica da defrontação subjetiva com a não-identidade centrada na obra de arte. Perscrutar os sentidos de negatividade inscritos em cada obra – tais como: a sua pretensão de rutura com o princípio lógico de identidade (mediante a recusa de cumprimento do seu conceito próprio) e, correlativamente, a negação imanente do seu modo-de-ser produto subjetivo e espiritual – constitui-se como a tarefa filosoficamente crítica que o pensamento e a conceptualidade estéticos devem compreender e desenvolver.

Ante a obra particular, a posição filosófica concertará a constatação teórica respeitante a um incessante e quase total afastamento da arte relativamente à subjetividade elevada a entidade absoluta: o sentido de *incompreensibilidade* que perpassa e determina a experiência subjetiva e, correlativamente, o movimento de oclusão da obra perante o pensamento conceptual identitário revelam-se como dois delineamentos reflexivos sobre os quais se desenha a consideração estética concernente a uma contínua distanciação conjurada pela arte face à subjetividade sua produtora. A pretensão de transfiguração em beleza natural inobjetivada e conceptualmente indeterminada constitui-se, por fim, como expressão máxima do sentido de irreducibilidade da arte perante a subsunção identitária postulada pelo sujeito/espírito enquanto universalidade lógica e, conseqüentemente, perante a integração de si na trama de objetivações empíricas configuradas segundo o primado do *sempre-igual* que preside à razão total.

Porém, a noção adorniana de *não-identidade* não se configura em plena equivalência com os sentidos de afastamento ou de distanciação da obra de arte para com o sujeito: cumprirá compreender que o não-idêntico na arte, não correspondendo ao puramente indeterminado, coincide com o *outro mimeticamente semelhante* – não obstante tal *afinidade mimética* se apresentar ocultada sob o domínio do princípio abstrato da identidade lógica. A obra de arte afigura-se como um outro mimeticamente semelhante ao sujeito, porquanto ela mesma se constitui como um núcleo espiritual mediado de *mimesis* – o que a nega enquanto objetivação formalmente vazia e percorrida de linearidade lógica, suposto ente produzido

segundo a autopoção subjetiva forjada na distância abstrata sujeito-objeto. Inscrita no movimento de espiritualização da arte, a *mimesis* define-se como potencialidade de constituição de *um modo de conhecimento* dedicado aos estratos de *radical negatividade* latentes no sujeito, profundamente refratários a uma determinação postulada pelo pensamento identitário. Na imanência constitutiva da obra de arte, a *não-identidade subjetiva* apresenta-se mediatamente delineada como uma determinação estética mimética, espiritualmente compreendida no movimento de objetivação formal e de concreção sensível da arte – poder-se-ia filosoficamente indagar a subjetividade como o elemento central de um tal eixo de não-identidade que envolve arte e filosofia numa única constelação conceptual.

A mediação antinómica – não-identitária e não-reconciliatória – entre *mimesis* e espiritualização, tal como a obra de arte a integra na sua objetividade própria, configura-se perspectivada como possibilidade de *aparição* do em-si não-idêntico da subjetividade e, consecutivamente, do seu *desvelamento* para-si, para-nós. O modo de conhecimento mimético da arte – segundo o qual se constitui o seu conteúdo de verdade como mediadamente remetido ao substrato radicalmente negativo concentrado no sujeito – impõe-se na sua potencialidade de convocação de uma tal *verdade oclusa* que subjaz na subjetividade espiritualmente negada. A conceção teórica relativa à existência de um modo de *comensurabilidade* entre o conteúdo de verdade da arte e a *verdade não-idêntica* do sujeito lógico apresenta-se como o motivo sustentador de exigência filosófica de orientação estética da racionalidade e do pensamento subjetivos: o sentido de não-identidade da obra particular – o qual, ao longo da sua experiência subjetiva, a determina como uma entidade contrária ao sujeito filosófico – deverá ser perscrutado como se tal se tratasse de um possível desdobramento estético da não-identidade inscrita no sujeito enquanto *natureza oprimida*. A confrontação filosófica com a não-identidade da arte assume-se, por conseguinte, como ocasião de revelação para-si de um outro sentido de *verdade da subjetividade* – de facto, o delineamento de uma tal obscura relação entre não-identidade e verdade (tenha-se em consideração, a tal propósito, que a *verdade do sujeito* se afigura enunciada como *verdade não-idêntica*) poderá ser perspectivado como um dos momentos de reflexão filosófica e estética mais

singularmente complexos do pensamento adorniano.

Haverá que compreender o processo de intensificação estética da filosofia adorniana – cujo momento final se determina como possibilidade de constatação teórica da convergência entre conteúdo de verdade da arte e verdade filosófica, mediante a atenta reflexão respeitante à obra particular como núcleo de negação do sujeito absoluto e potencialidade de desvelamento da sua verdade não-idêntica – como um movimento crítico da racionalidade subjetiva sobre si mesma. Com efeito, enquanto *complexão de verdade*, a obra impõe-se como negação da subjetividade erigida em conceito puramente lógico, pretensa entidade abstratamente universal e ausente de determinidade fáctica. No decurso da sua abertura mimética a estratos de radical negatividade do sujeito, o produto subjetivo e espiritual – a obra de arte – metamorfoseia-se em entidade de contraposição para com a subjetividade definida em espírito e razão totais. As determinações negativas (e, em última análise, críticas) da obra radicalmente particular para com a racionalidade e o espírito dominantes – segundo os quais a *ratio* identitária se afigura como passível de uma transfiguração qualitativa em racionalidade estética e mimética – contradizem, no entanto, a pronta proclamação de um sentido de absoluta aconceptualidade que atravessaria a obra de arte enquanto tal. Em todo o caso, a obra de arte define-se, também ela, como um momento de racionalidade, ou, mais rigorosamente, como um momento de *racionalidade transfigurada*. A constituição de uma outra figura de racionalidade subjetiva não se apresenta como uma determinação accidental ou contingente relativamente ao movimento de constituição do conteúdo de verdade da obra particular: a indagação filosófica dirigida à obra de arte enquanto complexão de verdade deverá demorar-se sobre uma tal recusa dos modos de configuração identitária que presidem à razão dominante, sob a qual se possibilitam e concretizam a convocação da não-identidade subjetiva e a realização da *expressividade mimética* da obra enquanto mediatamente remetida à verdade não-idêntica do sujeito. Poder-se-ia afirmar: o sujeito filosófico, defrontando-se com tais delineamentos de transfiguração reflexiva da racionalidade efetivados em cada obra particular, persegue a sua própria negação enquanto princípio abstratamente identitário de dominação espiritual – condição inelutavelmente necessária do desvelamento da sua

verdade oclusamente não-idêntica.

No âmbito do movimento de intensificação estética do pensamento adorniano, a noção de verdade filosófica – desenhada e enquadrada numa tal constelação conceptual *arte-subjetividade-filosofia* – apresenta-se como que invertida no seu *telos* identitário e configurada segundo a não-identidade enquanto dimensão invariavelmente heterónoma e negativa para com a sua própria possibilidade de configuração enquanto tal. Assim perspectivada, a verdade filosófica constitui-se como uma determinação decorrente de um processo de incessante confrontação reflexiva, não apenas com o outro não-idêntico, mas, inclusivamente – ou consequentemente –, com a sua própria possibilidade enquanto conceptualidade lógica sustentada no princípio subjetivo de identidade. De facto, a verdade filosófica, quando pensada na sua convergência (ou indistinção) com o conteúdo de verdade da arte – e tomando em consideração que a primeira não poderá impor-se como momento de plena *mimesis* ou como *apparition* sensível –, afigura-se delineada segundo um imperativo crítico de contínua aproximação (inexoravelmente conceptual) ao não-identitariamente ocluso e estranho, o qual, em última instância, se revela como o mimeticamente semelhante ao sujeito filosófico. Posicionada numa tal constelação conceptual, a verdade filosófica constituir-se-á, não sob o sentido de conversão lógica da não-identidade em identidade formal, imediata e abstrata, mas segundo um movimento de indagação do *não-idêntico* como possível mediatidade mimética e eventual núcleo de pensamento possuidor de um conteúdo de verdade, conquanto tal se apresente como um elemento negativamente contrário à identidade filosófica – ou à identidade do sujeito filosófico na certeza de si mesmo.

| BIBLIOGRAFIA

Bibliografia principal

Obras de Theodor W. Adorno em língua alemã

Adorno, Th. W. (1970-86), *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Obras de Theodor W. Adorno traduzidas

Adorno, Th. W. (1974), *Tres Estudios sobre Hegel*, trad. Victor Sanchez de Zavala, Madrid: Taurus Ediciones

____(2001), *Minima Moralia*, trad. Artur Morão, Lisboa: Edições 70

____(2003), *Filosofía de la Nueva Música*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal Ediciones

____(2006), *Kierkegaard. Construcción de lo Estético*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid: Akal Ediciones

____(2008a), *Crítica de la Cultura y Sociedad I: Primas / Sin Imagem Directriz*, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid: Akal Ediciones

____(2008b), *Teoria Estética*, trad. Artur Morão, Lisboa: Edições 70

____(2009), *Notas sobre Literatura*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal Ediciones

____(2011), *Dialéctica Negativa/La Jerga de la Autenticidad*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal Ediciones

Adorno, T., Horkheimer, M. (1985), *Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores

Bibliografia complementar

Benjamin, W. (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, introd. Theodor W. Adorno, trad. Maria Luiz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, Lisboa: Relógio d' Água

____(2004), *Origem do Drama Trágico Alemão*, trad. João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim

Habermas, J. (2010), *O Discurso Filosófico da Modernidade*, trad. Ana Maria Bernardo, José Rui Meirelles Pereira, Manuel José Simões Loureiro, Maria Antónia Espadinha Soares, Maria Helena

- Rodrigues de Carvalho, Maria Leopoldina de Almedia, Sara Cabral Seruya, Lisboa: Texto Editores
- Hegel, G. W. F. (1988), *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Epítome*, vol.1, trad. Artur Morão, Lisboa: Edições 70
- ___ (1993), *Estética*, trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino, Lisboa: Guimarães Editores
- ___ (2003), *Diferença entre os Sistemas Filosóficos de Fichte e de Schelling*, trad. Carlos Morujão, Lisboa: INCM
- ___ (2010), *Fenomenología del Espíritu*, edição bilingue, trad. Antonio Gómez Ramos, Madrid: Abada Editores
- Hölderlin, F. (2004), *Poemas*, trad. Paulo Quintela, Porto: Edições ASA
- Kandinsky, W. (2006), *Do Espiritual na Arte*, pref. António Rodrigues, trad. Maria Helena de Freitas, Lisboa: Dom Quixote
- Kant, I. (1998), *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. António Marques e Valério Rohden, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda
- Klee, P. (2003), *Escritos sobre Arte*, trad. Catarina Pires e Marta Manuel, rev. trad. João Barrento, Lisboa: Cotovia
- Lukács, G. (1971), *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, trad. Rodney Livingstone, Cambridge, MA: MIT Press
- ___ (1977), *The Theory of the Novel*, trad. Anna Bostock, Cambridge, MA: MIT Press
- O' Connor, B. (ed.), (2000), *The Adorno Reader*, Oxford: Blackwell Publishers
- Schiller, F. (1994), *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos*, trad. Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda
- Valéry, P. (2005), *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*, Lisboa: Nova Vega
- Sedlmayr, H. (1957), *Art in Crisis: The Lost Centre*, Londres: Hollis & Carter
- Weber, M. (1983), *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, Lisboa: Editorial Presença